



UNIVERSIDAD DE CUENCA

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE MÚSICA



**“OBRAS ORQUESTALES INÉDITAS Y ARREGLOS DE MÚSICA
ECUATORIANA”**

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN
COMPOSICIÓN MUSICAL

AUTOR:

PABLO FERNANDO VELASCO CARVAJAL

TUTOR:

LIC. JORGE ALFREDO ORTEGA BARROS

CUENCA-ECUADOR

2014



Resumen

El estudio se centró en el proceso de creación de obras inéditas del autor de esta tesis. También en el análisis de la obra *La última oportunidad*. Además la elaboración de arreglos sobre 2 obras de Música Nacional Ecuatoriana mediante un previo análisis, tratando de no afectar la esencia de las mismas.

El lenguaje musical que se utiliza es muy convencional, e intenta reflejar la parte afectiva del compositor y arreglista, mediante el uso de combinaciones sonoras y rítmicas adecuadas.

Palabras clave

Escalas exóticas, tensión armónica, empaste sonoro, desarrollo motivico, serie armónica, escala pentafónica, escala exótica, polimodal, modos, transposición.



Abstrac

The study focused on the process of creating new compositions of the author of this thesis. This work also focuses on the development of arrangements for two musical works of Ecuadorian National Music works through prior analysis, trying not alter its essence.

The musical language used is very conventional, and tries to reflect the emotional part of the composer and arranger, using sound and rhythm suitable combinations.

Keywords

Exotic scales, harmonic voltage, noise filling, motivic development, harmonic series, pentatonic scale, exotic scale, multi-modal, modes, transposition.



ÍNDICE DE CONTENIDO

RESUMEN.....	2
ABSTRAC.....	3
ÍNDICE DE CONTENIDO.....	4
INTRODUCCIÓN.....	8
DEDICATORIA.....	12
AGRADECIMIENTOS.....	13
CAPÍTULO I	
ASPECTOS GENERALES Y TÉCNICOS.....	14
ANÁLISIS ESTÉTICO, AFECTIVO Y FILOSÓFICO	16
CAPÍTULO II	
PRIMER MOVIMIENTO	
ANÁLISIS MORFOLÓGICO Y RÍTMICO.....	22
ANÁLISIS MELÓDICO.....	29
ANÁLISIS ARMÓNICO.....	40
ANÁLISIS TÍMBRICO.....	50
CAPÍTULO III	
SEGUNDO MOVIMIENTO	
ANÁLISIS MORFOLÓGICO Y RÍTMICO.....	57
ANÁLISIS MELÓDICO.....	59
ANÁLISIS ARMÓNICO.....	65
ANÁLISIS TÍMBRICO.....	69



CAPÍTULO IV

TERCER MOVIMIENTO

ANÁLISIS MORFOLÓGICO Y RÍTMICO.....	74
ANÁLISIS MELÓDICO.....	77
ANÁLISIS ARMÓNICO.....	84
ANÁLISIS TÍMBRICO.....	88

CAPÍTULO V

CUARTO MOVIMIENTO

ANÁLISIS MORFOLÓGICO Y RÍTMICO.....	93
ANÁLISIS MELÓDICO.....	97
ANÁLISIS ARMÓNICO.....	100
ANÁLISIS TÍMBRICO.....	106
CONCLUSIÓN.....	111
BIBLIOGRAFÍA.....	112



Universidad de Cuenca
Clausula de derechos de autor

Yo, Pablo Fernando Velasco Carvajal, autor de la tesis "Obras Orquestales Inéditas y Arreglos de Música Ecuatoriana", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en Composición Musical. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 9 de octubre de 2014

Pablo Fernando Velasco Carvajal

C.I: 0103444238



Universidad de Cuenca
Clausula de propiedad intelectual

Yo, Pablo Fernando Velasco Carvajal, autor de la tesis "Obras Orquestales Inéditas y Arreglos de Música Ecuatoriana", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 9 de octubre de 2014

Pablo Fernando Velasco Carvajal

C.I: 0103444238



Introducción

La composición musical es una manera abstracta de expresión, que requiere un cierto grado de pericia para lograr una expresión coherente mediante el uso de sonidos, con esto hago referencia a la música en donde el compositor no hace uso del texto, ya que a mi parecer le resta ese elemento mágico que la música puede causar en lo oyentes, aquel elemento que puede ocasionar muchas percepciones diferentes, por lo que la herramienta principal que el compositor académico debe hacer uso es el sonido, sea este determinado o no, y la manera de combinarlos dependerá sobre todo de la imaginación; es decir de cómo el compositor haga uso de todo ese universo tímbrico que existe . Cada compositor debe ir construyendo un lenguaje que le de personalidad propia a su música; este lenguaje va a ser el producto de un periodo de experimentación, que puede en un inicio limitarse a imitar patrones compositivos consolidados, y de todos estos elementos hacer una selección natural para crear nuestro propio código, de la misma manera en que durante el transcurso de la historia; los pueblos, regiones, etc., han logrado elaborar una sonoridad representativa y claramente identificable.

Sin embargo, a pesar de que la composición musical siempre ha sido de gran importancia en el desarrollo de los pueblos, es recién en el siglo XX en donde es llevada a las universidades para su estudio formal. Si bien es cierto que el arte al tener como esencia la creatividad resulta muy difícil el tratar de encajar en un sistema rígido de aprendizaje, pero a la vez es muy beneficioso porque a más de dotar de conocimientos técnicos que complementan el conocimiento empírico. También constituye un espacio en donde el compositor puede practicar y



experimentar con la tutela de profesores que pueden acelerar y optimizar el proceso de aprendizaje.

“La última oportunidad” es una obra sinfónica que nace en una etapa de experimentación con varias técnicas compositivas, muy influenciado por el impresionismo. Uno de los que influyen mucho en la creación de esta obra es Maurice Ravel, de quien se dice que era *“un fino orquestador que componía con la precisión de un relojero suizo”* (Riveo, 2010). Ravel en verdad es denominado “el maestro de la orquestación” por sus minuciosos detalles y la combinación tímbrica que lograba obtener. Otra influencia muy marcada es Claude Debussy, considerado como el padre del impresionismo; a este compositor debo la idea de trabajar con escalas exóticas, ya que Debussy hizo uso de este recurso lo que le permitió utilizar un lenguaje musical muy cercano a la música oriental (La voz de Galicia.es, 2013). Además su uso de los modos en su intento de abandonar la música tonal otorga un timbre muy representativo en su obra.

La necesidad de explorar nuevas sonoridades fue la que llevó a la búsqueda de elementos que den como resultado final una sonoridad que se diferencie del modo mayor y menor de la música tonal funcional, entonces surgió la curiosidad de realizar una búsqueda entre las escalas exóticas utilizadas por Debussy, en verdad pude constatar la belleza de la sonoridad de estas escalas que enmarcan toda una cultura; la escala árabe, la mahometana, la judía, la javanesa; todas estas tienen una similitud con las escalas mayor y menor del sistema tonal funcional, debido a que estas escalas utilizan el mismo número de sonidos (7), por lo que decidí optar por otras opciones, por escalas de 5 sonidos como la china, la japonesa, la



mongola, etc., y la decisión final fue por la escala egipcia; esto se debió a que su sonoridad es muy llamativa, en especial la tercera mayor que existe desde el segundo grado de la escala hasta el tercer grado no es muy común, a más de no contar con una nota que en relación al primer grado forme un intervalo de tercera mayor o menor, lo que le aleja más de la sonoridad característica de las escalas del sistema tonal funcional.

En la fabricación misma de la obra se fueron tomando alternativas sonoras como las combinaciones tímbricas muy usadas por Maurice Ravel; esas sonoridades que se pueden obtener con el uso de unísonos, quintas, octavas; que son sonoridades que crean una textura muy relajada que pueden ejecutarse por instrumentos de timbres distintos. Otra técnica muy requerida en esta obra con frecuencia es el ostinato, aquí es donde aparece de nuevo como referencia Maurice Ravel con su obra experimental "El bolero", obra en donde maneja un ostinato rítmico de principio a fin, entonces de ahí la decisión de acudir al uso de este elemento en todos los movimientos de esta obra, aunque también se acude con mucha frecuencia al uso del ostinato melódico (pedal figurativo). Ahora; haciendo referencia a la orquestación; se utiliza una combinación orquestal que genere mucha fuerza y agresividad, para ello se tomó como referencia el manejo de la orquesta de Stravinski que fue muy controversial en su momento. La armonía contiene intervalos de gran tensión, los cuales se logran con la combinación de los sonidos provenientes de la escala, pero se consiguen sonoridades mucho más tensas al hacer uso de la polimodalidad; recurso también usado por Debussy, además se hace uso en forma armónica de las voces basadas en la serie armónica utilizado por



Maurice Ravel en “El bolero”, que a más de aportar con melodías paralelas, también es una herramienta con la que se puede crear mucha tensión armónica.

Una influencia muy fuerte la constituye la música de jazz; que ha logrado consolidarse a lo largo del siglo XX y en lo que va del siglo XXI. Este género ha demostrado que puede alimentarse de la música popular para tomar fuerza y seguir existiendo. Podemos apreciar que varias de las melodías de esta obra tienen una influencia clara del jazz, cuenta con pasajes bastante ligeros al estilo de Charlie Parker o Dizzy Gillespie; máximos exponentes del género be-bop.

Según lo descrito podemos darnos cuenta que son influencias que se han conseguido durante un largo proceso de experimentación con géneros populares y la música académica que da como uno de los resultados la obra “La última oportunidad”, a donde está orientado todo este trabajo.



Dedicatoria

Este trabajo, lo dedico a aquellas personas que siempre estan ahí en el momento que mas necesito, y me ayudan a encontrar el sentido de la existencia; esas personas son mis padres, hermanos, en la que incluyo a mi hermano politico, y como no incluir a los que llenan de momentos inolvidables a mi vida; a mis sobrinos Adrián y Sebastián.



Agradecimientos

Agradezco a aquel Dios que la razón me permite creer y aprender de esta experiencia de vida, a toda mi familia por siempre creer en mí, y a los que no creen en mí también va un agradecimiento muy cordial, porque aportan con la energía necesaria que me lleva a alcanzar mis objetivos.

También quiero agradecer a mis maestros, ellos han aportado a mi formación, y también a los amigos sinceros que están presentes en los momentos oportunos, y además a todos aquellas personas que luchan siempre por hacer de este mundo un lugar mejor para vivir, y no claudican jamás ante su verdadera razón de ser.



Capítulo I

Aspectos generales y técnicos

La “La Última Oportunidad” es una obra que busca representar mediante el uso del lenguaje musical varios episodios de la vida del compositor; en especial un lapso de aproximadamente 10 años, etapa en que su vida es muy irregular debido a una enfermedad mental que aqueja.

Esta obra ha sido concebida en aproximadamente 4 años, existiendo para ello varios periodos creativos, y otros en dónde la ausencia de capacidad creativa estaba presente. Los procesos de abandono han sido muchas veces bastante largos debido a crisis que han afectado directamente la parte anímica del compositor, estos episodios se los puede llamar de alguna manera “normales” dentro de las personas que son afectadas por los diferentes tipos de enfermedades mentales que muchas veces tienen un desenlace trágico si no se cuenta con la ayuda necesaria.

Es muy importante puntualizar que las enfermedades mentales a las que haré referencia con más frecuencia para la explicación de esta obra son: *La Depresión*¹ y *El Trastorno Bipolar*², aunque también puede ser necesario nombrar otro tipo de trastornos mentales que están relacionados directamente dentro de las enfermedades anteriormente mencionadas, pero las citaremos en su momento.

¹ Es un estado de melancolía prolongada que surge sin razón aparente, o como una reacción exagerada a un acontecimiento impulsor. (Shreeve, 1986)

² Es aquella que comprende tanto fases depresivas como fases contrarias de hiperactividad y aceleración (Viea, Colom, & Martínez-Arán, 2004)



En el transcurso de la historia la depresión ha sido siempre asociada a la creatividad, debido a que las personas que lo padecen tienen un grado de sensibilidad mayor al común de la población, este alto grado de sensibilidad hace que el individuo pueda concebir la realidad de una manera diferente y las plasme en sus obras artísticas. A continuación cito las preguntas que ya en la antigüedad se planteó Platón en su texto conocido como el Problema XXX. “¿Cuál es la relación entre la creatividad y la psicopatología? ¿La psicopatología facilita la creatividad? ¿La actividad creativa induce la aparición de alteraciones emocionales?”. (Chávez & Lara, 2000). Estos planteamientos siguen en discusión hasta la actualidad, ya que un sinnúmero de antecedentes durante la historia parece señalar que en realidad la depresión y creatividad están muy ligadas.

A continuación, haciendo referencia a los recursos técnicos, el que más influye en el carácter de la obra es el tipo de escala que se utiliza. En la búsqueda por encontrar un color que pueda identificarse con el impresionismo, decidí buscar entre una serie de escalas exóticas existentes como la árabe, la egipcia, la hindú, la india, la japonesa, etc., entonces la que más me llamó la atención por su sonoridad fue la escala egipcia (I, IIb, IV, V VIIb), pero buscaba también que el tipo de escala que utilice pueda crear mucha tensión cuando se la use armónicamente, entonces me resultó ideal ya que podía hacer uso de la segunda menor que existe del primero al segundo grado, lo que permitía contar con una tensión muy fuerte como es la segunda menor seguido de la séptima mayor, a más de dotarle a la escala de un tritono (cuarta aumentada o quinta disminuida), que era de gran ayuda para poder crear el ambiente necesario que este tipo de obra requiere.



*El sistema tonal*³ queda excluido de la obra, puesto que lo que se utiliza es un sistema de cinco sonidos basado en una escala pentatónica, que por su ausencia de tercera me atrevería a decir que se trata de una escala pentatónica neutra. La melodía se la trabaja con varios “centros tonales” (centro de reposo) (Cantore, 2008), de modo de tener una gama extensa de combinaciones para evitar la monotonía, aunque la obra es muy repetitiva melódicamente, pero al cambiar de centro la melodía fluye de mejor manera y no se vuelve cansado para el oyente. La armonía no cuenta con acordes estructurados para que cumplan una determinada función, sino que la formación de acordes es una combinación libre de los grados de la escala. A más de lo indicado anteriormente, en la obra se utiliza técnicas compositivas establecidas como contrapunto, técnicas de desarrollo motivico, empastes sonoros, etc.

En conclusión se trata de una obra cronológicamente contemporánea, esto se debe por la época en que fue creada, pero al juzgar por su técnica no se lo podría encajar como contemporánea, ya que no utiliza técnicas compositivas vanguardistas, más bien el material utilizado es convencional.

Análisis estético, afectivo y filosófico

A veces puede resultar difícil ubicar a la obra dentro de una determinada visión estética, puesto que en mi caso, en el momento de la creación musical la parte estética está presente de una manera inconsciente por las múltiples influencias, por lo que trataré de mirar a la estética desde un punto de vista consiente para su análisis.

³ la ordenación de los elementos melódicos y armónicos alrededor de un eje llamado tónica, y con unas características melódico-armónicas bien definidas. (Música en fakiro.com, s.f.)



La estética al referirse a la belleza; su visión será siempre subjetiva, aunque se podría mirar desde el canon de belleza que la sociedad impone para definir a algo como bello. Pero mirando hacia el arte, en el siglo XX parece que la belleza ha perdido su significado como menciona Miguel Ángel Padilla Moreno en su libro “El Arte de la Belleza” (Padilla Moreno, 2006), quien textual mente dice: *“bello puede ser todo, depende del cristal con que se mire”*. Pero muy aparte de la visión estética individual, Padilla pone muy en claro que todos tenemos la capacidad de reconocer lo extremadamente feo o lo extremadamente bello, entonces este autor se plantea que al estar claro estos extremos, el conflicto estaría en el punto medio, lugar en donde hacemos polémica de nuestras propias opiniones, ideas, etc., y es aquí en donde tiene cabida la idea de que arte puede ser todo, ya cuando decidimos movernos de este punto medio, este concepto pierde sentido y nos sumergimos en el camino que nos permita elegir entre lo verdaderamente bello o lo extremadamente feo.

Dejando de lado lo que Padilla nos plantea, en el texto de Sofía Stella Arango Restrepo titulado *“Estética de la fealdad en Tomás Carrasquilla”*, nos plantea que cualquier hecho de la realidad puede ser representado por el arte, y desecha la idea de que el arte tenga que ser necesariamente armónico, agradable y equilibrado, ya que al ser un reflejo de la realidad, debe ser capaz de abordar absolutamente todo tipo experiencias, por más repugnantes o desagradables que estas sean. Esta teoría ayuda mucho a encajar la obra “La última oportunidad”, motivo de nuestro análisis, dentro de esta concepción, debido a que recurre de manera continua al lado oscuro de la mente, a la parte siniestra que afecta todo el ser del individuo,



experiencia que no tiene cabida desde una visión romántica de la estética. (Arango Restrepo, 2009)

El lado siniestro que el compositor refleja en la obra, llega a un punto extremo que llega a plantearse la autoaniquilación, en que al igual que el filósofo Philipp Mainländer, la vida no tiene sentido, el mundo es una ilusión que camina hacia la nada, aunque no se llega al extremo en donde Mainländer planteaba el suicidio de Dios en el momento de nuestra creación y la autoaniquilación de la humanidad mediante la virginidad global, pero se trata de una situación muy crítica que atraviesa el compositor, lo que le lleva a una deformación total de la realidad. (Misari Torpoco)

Todo lo anterior sirve para tratar de explicar la parte estética de esta obra, ya que todavía resulta controversial la aceptación de algunas proposiciones artísticas. Esta obra a pesar de manejar un lenguaje musical convencional, la sonoridad puede causar varias reacciones en la gente, muchas de ellas no muy favorables, pero esto puede ser porque mucha de la gente todavía se encuentra en ese punto medio, en donde cuesta mucho diferenciar entre lo bello y lo opuesto, ese punto medio en donde la confusión del concepto de lo bello está basado en ciertos patrones marcados por la sociedad de consumo y todo lo que no concuerda con este modelo simplemente tiende a ser rechazado.

Ahora, el autor plantea la obra desde una visión pesimista de la vida, entonces resulta útil recurrir a Arthur Schopenhauer, este filósofo alemán es considerado como el maestro del pesimismo profundo. Schopenhauer en su libro *“El arte de sobrevivir”* plantea que *“Sentirse enteramente feliz en el momento presente es algo*



que ningún hombre ha considerado aún, a no ser completamente ebrio". (Schopenhauer). También plantea que la vida humana está atrapada entre el dolor y el aburrimiento y se mantiene en movimiento por el hambre y la atracción sexual. (El arte de sobrevivir, un libro sin ideas cándidas, 2013). Esta visión de Schopenhauer se identifica directamente con el momento en que fue concebida la obra "La última oportunidad", una obra que surgió cuando el compositor fue preso de una falsa realidad, en donde la depresión representa una especie de matrix que no permite ver más allá de la caverna del pesimismo.

La visión estética de cada uno puede variar, esto va a depender del momento en que se encuentre sumergido cada individuo. Si en la actualidad me tuviera que plantear una obra, de seguro fuera guiada por un horizonte de optimismo, con mucha esperanza en el futuro, esto se debe a mi presente, pero la obra fue concebida en una época de gran conflicto mental, de un desequilibrio químico del cerebro, que desemboca en una serie de pensamientos negativos que gobernaban en ese entonces todo mi organismo.

También podemos hacer referencia a Richard Wagner, fue un hombre muy polémico que por muchos es considerado detestable como persona y también por su música. Entre las personas con quien mantenía una gran enemistad está Friedrich Nietzsche, quien llegó a negar categóricamente la belleza artística de la música de Wagner mediante críticas a su ópera *Parsifal*⁴, obra en donde se puede observar esa visión pesimista de la vida donde la tragedia y el dolor son las que

⁴ Parsifal es la última ópera del compositor Richard Wagner, con libreto del mismo Wagner, se basa en el poema *Parzival* de Wolfram von Eschenbach. Se compone de tres actos y se estrenó en el Teatro del Festival de Bayreuth el 26 de julio de 1882. En España su estreno tuvo lugar en el Gran teatro del Liceu de Barcelona el 31 de diciembre de 1913.



reinan. Nietzsche además afirmaba que que *la tragedia griega*⁵ había vuelto a nacer con Wagner.

Entonces con todo lo argumentado cabe mencionar que esta obra es concebida desde una visión trágica; sentimiento que se busca expresar mediante el uso de un lenguaje musical muy relacionado con el compositor, evitando el uso de técnicas que no hayan sido experimentadas lo suficiente, de manera que el lenguaje utilizado fluya naturalmente. Además podemos observar una visión comparable con la de Wagner en su último periodo de vida, en donde el pesimismo estaba impregnado en todo lo que hacía, aunque las dos con un contexto diferente pero trágicas al fin y al cabo.

En cuanto a la parte filosófica, creo importante iniciar con una cita del filósofo francés Gilles Deleuze acerca de la filosofía. *“Cuando alguien pregunta para qué sirve la filosofía, la respuesta debe ser agresiva, ya que la pregunta se tiene por irónica y mordaz. La filosofía no sirve ni al estado ni a la Iglesia, que tienen otras preocupaciones. No sirve a ningún poder establecido. La filosofía sirve para entristecer. Una filosofía que no entristece o no contraría a nadie no es una filosofía. Sirve para detestar la estupidez, hace de ésta una cosa vergonzosa. Sólo tiene este uso: denunciar la bajeza del pensamiento en todas sus formas”* (Martínez). Es común el escuchar a mucha gente preguntar para qué sirve la filosofía y algunos se atreven a decir que la filosofía, a pesar de ser una ciencia que tiene aproximadamente XXVI siglos no sirve para nada, entonces a eso se debe la

⁵ La tragedia era el género dramático por excelencia de los griegos. Se representaba en honor a Dionisos, dios del vino, y presentaba historias de personajes enfrentados a conflictos diversos, pero marcados desde el principio por un destino fatal. De hecho las tragedias, como su propio nombre indica, siempre acababan en muerte y sufrimiento.



respuesta irónica de Gilles Deleuze, pero es innegable que la filosofía es aquella que ha permitido que las demás ciencias se desarrollen mediante el razonamiento intelectual y además es la que nos diferencia del resto de seres vivos.

Ahora, para la creación de una obra, siempre esta debe nacer primero de una concepción filosófica que es la que rige nuestro accionar. Esta obra nace en un momento crítico en donde lo negativo supera a lo positivo, en donde la positivo lleva todas las de perder frente a lo negativo que en este estado deforma la realidad y nos presenta una realidad distorsionada, la esperanza se pierde y la vida se vuelve un martirio, la autoeliminación es la idea que atormenta en todo momento, entonces esa filosofía de vida fruto de ese estado; es la que rige la composición de esta obra. Este pensamiento tiene mucho que ver con el enfoque que plantea el padre de la filosofía pesimista; Arthur Schopenhauer, para quien la vida es dolor, la felicidad es la ausencia del dolor, y la ausencia de dolor no es más que la de anular en nosotros la necesidad de no querer más.

Quiero terminar este capítulo con el siguiente pensamiento de Arthur Schopenhauer: *“La vida es una cacería incesante, donde los seres, unas veces cazadores y otras cazados, se disputan las piltrafas de una horrible presa. Es una historia natural del dolor, que se resume así: querer sin motivo, sufrir siempre, luchar de continuo, y después morir... Y así sucesivamente por los siglos, de los siglos hasta que nuestro planeta se haga trizas”*. (Gómez Pérez, 2012).



Capítulo II

Primer movimiento

Análisis morfológico y rítmico

Comenzando por el análisis morfológico puedo decir que este movimiento tiene una estructura formal simple, debido a que en su totalidad se desarrolla en base a un solo tema, y en los últimos 12 compases hace su aparición un nuevo tema que marca el final del movimiento. A continuación se realizará en primera instancia un análisis de los dos temas que se presentan en este movimiento.

Tema A

El tema A está diseñado a lo largo de 7 compases y tiene un *comienzo tético*⁶ y un *final femenino*⁷. (Bardina, 2009).

Figura 1. Tema A correspondiente al primer movimiento.

Tema B

Este tema tiene un *comienzo acéfalo*⁸ y un final femenino. (Bardina, 2009)

⁶ Comienzo tético es cuando la melodía comienza en el primer tiempo (tiempo fuerte) del primer compás.

⁷ Final femenino es el que termina en uno de los tiempos débiles.

⁸ Comienzo acéfalo es cuando falta la mitad del primer tiempo.



The musical score for Flute 1 and Oboe 1 is shown in two systems. The first system covers measures 1-4, 5-12, 13-20, and 21-28. The second system covers measures 29-36 and 37-44. The score includes annotations for 'Frase' (Phrase), 'Semifrase' (Half-phrase), 'Antecedente' (Antecedent), and 'Consecuente' (Consequent). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is written for Flute 1 and Oboe 1.

Figura 2. Tema B correspondiente al primer movimiento.

Ahora mediante el siguiente cuadro se indicará la manera en que está estructurado este movimiento.

	INTRODUCCIÓN						TEMA A	
							A	A1
COMPÁS	1-4	5-12	13-20	21-28	29-36	37-44	45-52	53-60
VIENTO MADERA							Pícolo, Flauta 1 y 2, oboe 1 y 2 (A y A1)	
					Clarinete (pedal melódico 2)			
				Fagot (pedal rítmico)				
VIENTO METAL								
PERCUSIÓN	Triangulo (pedal rítmico)							
		Timbales, cymbals, gong, snare drum, bass drum (pedal rítmico)						
CUERDA FROTADA			Violín, viola, chelo (pedal armónico 1)					
			Chelo, contrabajo (pedal melódico 1)					



	TEMA A		DESARROLLO	RECAPITULACIÓN DE LA INTRODUCCIÓN	TEMA B	
	A2	A3			B	FINAL
COMPÁS	61-68	69-76	77-128	129-144	145-152	153-156
VIENTO MADERA	Pícolo, Flauta 1 y 2, oboe 1 (A2 y A3)				Oboe1, clarinete 1, piccolo, flauta 1	
	Oboe 2 (pedal melódico 2)					
	Clarinete (pedal melódico 2)					
VIENTO METAL	Pedal rítmico					
PERCUSIÓN	Pedal rítmico (variación)	Pedal rítmico (variación)		Se recapitula del compás 13 al 28	Se recapitula del compás 21 al 28	
CUERDA FROTADA	Violín, viola, chelo (pedal armonico y rítmico)					
	(pedal melódico 2)					

En cuanto al ritmo, este movimiento se lo trabaja en el compás de 4/4 alternado con un *compás de amalgama*⁹ (7/8), lo que aporta para representar una inestabilidad emocional que es lo que se requiere.

$$\frac{4}{4} \left| \frac{7}{8} \right. = \frac{4}{4} \left| \frac{3+2}{8+4} \right.$$

Figura 3. Compases que se alternan en el primer movimiento y su adecuada marcación.

Existe una polirritmia constante en todo este movimiento. En los primeros 4 compases el triángulo nos presenta el elemento generador de ritmo.

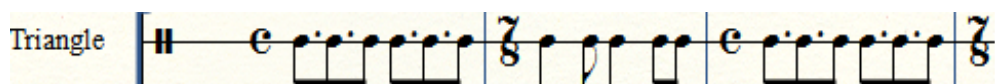


Figura 4. Elemento generador de ritmo.

Ahora, en el compás 8 hace su aparición el resto de instrumentos de percusión que se usarán durante toda la obra (timbal, platillos de mano, gong, snare drum y

⁹ El compás de amalgama es la unión de un compás de origen ternario y uno de origen binario, sus numeradores más comunes son 5 o 7. (Guevara Sanin)



bass drum), que al contraponerse con el patrón rítmico planteado por el triángulo, se convierte en una polirritmia, aunque si a cada instrumento se los observa de manera aislada, no podremos encontrar tal polirritmia, pero si los miramos de una manera global, podremos observar cómo se complementan todos a la vez, ahí si podremos y nos resulta fácil apreciar el contrapunto que se presenta con el patrón rítmico del triángulo.



Figura 5. Contrapunto en los instrumentos de percusión.

Entonces la polirritmia¹⁰ entre el triángulo y el resto de instrumentos de percusión es la siguiente:



Figura 6. Polirritmia entre el triángulo y el resto de instrumentos de percusión.

¹⁰ La polirritmia es, sencillamente, la presencia de dos ritmos musicales diferentes, ejecutados de manera simultánea. (Martínez P. , 2013)



Este material lo podemos observar desde el compás 5 hasta el compás 60. La polirritmia cambia en el compás 61 y dura hasta el compás 68, manteniéndose el patrón del triángulo como elemento generador de movimiento, pero realizándose una variación en el redoblante y el bombo, los platillos de mano y el gong se mantienen igual.



Figura 7. Instrumentos de percusión que varían a partir del compás 61, junto al triángulo como elemento generador de movimiento.

En el compás 69 hasta el 76; los timbales, los platos de mano, el gong, el redoblante y el bombo acompañan al triángulo con un acento en el primer tiempo en el compás de 4/4.



Figura 8. Acento de los instrumentos de percusión en el primer tiempo de cada compás desde el 69 al 76.



Desde el compás 79 hasta el compás 100 el desarrollo está basado en patrón rítmico que se indica a continuación:

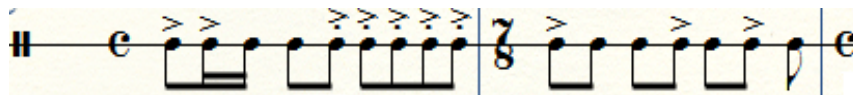


Figura 9. Patrón rítmico sobre el cual se desarrolla el fragmento comprendido entre los compas 79 hasta el 100.

En el compás 101 hasta el compás 104 se presenta el elemento generador de movimiento para lo que viene a continuación, este elemento nuevamente se encuentra a cargo del triángulo, y a partir del compás 105 hasta el compás 128, este patrón rítmico se irá contraponiendo a la melodía del tema principal.



Figura 10. Patrón rítmico que genera movimiento entre los compases 101 hasta el 104.

Desde el compás 129 hasta el final se vuelve a utilizar la primera polirritmia, ya que se trata de una recapitulación de los compases iniciales.

Para finalizar este primer movimiento, en el compás 155 vamos a observar cómo se mezclan varias fórmulas rítmicas que se contraponen entre sí, todas ellas se basan en el compás final del tema número 2, y se desarrolla a lo largo de los últimos 7 compases de este movimiento. Todas estas fórmulas rítmicas se tornan en un ostinato al repetirla por 7 veces consecutivas, aumentando cada vez de intensidad mediante la suma de instrumentos hasta conformar un gran bloque orquestal que marca el fin del movimiento.



The musical score displays the final measures of a symphony for a large ensemble. The instruments listed on the left include Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in B♭ 1, Clarinet in B♭ 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Horn in F 1-2, Horn in F, Horn in F 3-4, Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2-3, Trombone 1, Trombone 2-3, Tuba, Timpani, Triangle, Gong, Snare Drum, Bass Drum, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score is written in 3/4 time and features dynamic markings such as *mf*, *f*, and *ff*. The final measures are highlighted with red lines and brackets, indicating a complex contrapuntal texture. The measures are numbered 134 through 161.

Figura 11. Contrapunto que se forma en los últimos compases.



Análisis melódico

Para iniciar citaré un concepto de música que me parece bastante acertado. Música es la *“Sucesión ordenada de sonidos musicales de diferente altura que forman una unidad o tema”*. (The free dictionary).

Ahora procederé a realizar un análisis sobre el material melódico correspondiente al primer movimiento.

Como se indicó anteriormente, la obra en su globalidad está concebida en base a una *escala exótica*¹¹, más específicamente en la escala egipcia, escala que marca el color de toda la obra.

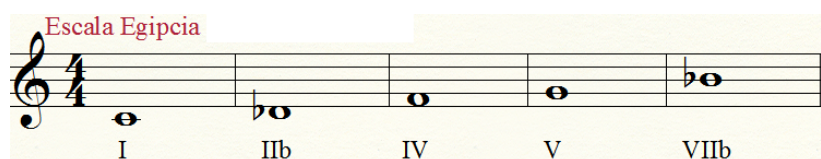


Figura 12. Escala egipcia.

Comenzaré el análisis refiriéndome al ámbito melódico. Este movimiento en sus 12 primeros compases inicia con una introducción que está a cargo de los instrumentos de percusión, seguidamente un bloque armónico prepara el escenario para lo venidero, este bloque armónico se da en un espacio de 8 compases; desde el compás 13 al compás 20. En el compás 21 hace su aparición la primera idea melódica, esta idea está trabajada en el registro grave de la familia de los instrumentos de cuerda frotada más puntualmente lo interpretan el violonchelo y del contrabajo, aquí encontraremos material melódico que nos anuncia lo que

¹¹ “Por norma general se les da ese nombre a las escalas que no proceden del ámbito musical europeo, o que se salen de las normalmente utilizadas desde el barroco hasta el impresionismo aunque tuviesen un origen europeo. En realidad, cualquier escala que se salga de las habituales mayor, menor y cromática puede considerarse exótica” (Marciano, 2012)



posteriormente será el tema A, esta antesala del primer tema se lo maneja en octavas, con la intención de que este sea muy notorio, ya que el registro grave si no es correctamente utilizado siempre tiende a lucir muy opaco restándole protagonismo.

Todo el material melódico y también armónico no solamente de este movimiento sino de toda la obra está construido sobre la escala indicada en un principio, pero con un cambio constante de *centro tonal*¹². Ahora, refiriéndome concretamente a la melodía que aparece en el compás 21, está diseñada con su centro tonal en la nota do, esto quiere decir que sobre esta se realiza la medición interválica requerida para fabricar la escala. Tomando en cuenta lo anterior, la escala quedaría diseñada de la siguiente manera: C, Db, F, G, Bb.

A continuación visualizaremos esta melodía, y como se desenvuelve junto con el bloque armónico que la realiza el resto de la familia de las cuerdas frotadas.

The image displays a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score is divided into two sections: 'Bloque Armónico' (top three staves) and 'Patrón melódico' (bottom two staves). The music is written in 3/8 time and spans four measures. The notes are as follows:

Measure	Violin I	Violin II	Viola	Cello	Contrabass
1	C	C	C	C	C
2	Db	Db	Db	Db	Db
3	F	F	F	F	F
4	G	G	G	G	G

Figura 13 Patrón melódico junto con el bloque armónico.

¹² Sensación de reposo y conclusión. (A una voz!, 2013)



Esta melodía está elaborada a lo largo de cuatro compases que se repite diez veces teniendo su fin en el compás 60. A más de eso cabe señalar que el diseño de esta melodía y del resto del movimiento se la realiza en un compás de 4/4 alternado con un compás de 7/8, lo que va a generar una sensación de inestabilidad.

En el compás 29 se genera una nueva melodía a cargo de los fagots que es ejecutada al unísono, manteniendo la misma disposición de la escala, esta melodía se relaciona directamente con el primer patrón melódico contraponiéndose entre las dos y generando mayor movimiento en el registro grave, lo que produce un ambiente de misterio en espera de lo que viene, debido a que el manejo del orden de las notas y la figuración están concebidas con esta finalidad.



Figura 14. Melodía del fagot en base al patrón que realiza el registro grave de las cuerdas.

A todo este material se suma en el compás 37 una melodía en forma de *ostinato*¹³ que está a cargo del clarinete 1, elaborada también con la escala indicada y manteniendo el mismo centro tonal que vienen utilizando las cuerdas frotadas, pero con la debida transposición de escritura que el clarinete requiere y ejecutada en el registro agudo. En el compás 41 se suma el clarinete 2, este realiza el mismo ostinato que el clarinete 1, pero en el registro y a una distancia que sobrepasa la

¹³ “Segmento melódico bien definido, insistentemente repetido. (Persichetti, 1985)



octava, generando con esto un efecto tímbrico que permite diferenciar clara mente las dos voces.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Clarinet in Bb 1' and 'Compás 37'. It contains a single melodic line with various notes and rests. The bottom staff is labeled 'Clarinet in Bb 2' and 'Compás 41'. It contains a single melodic line with various notes and rests. Both staves have a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. Red markings, possibly indicating breath marks or phrasing, are present on several notes in both staves.

Figura 15 Material melódico expuesto

Con el material presentado hasta ahora, se ha ido sumando varios elementos que se han incorporado de a poco hasta llegar a conformar un ensamble considerable de instrumentos que interactúan a la vez. También podemos apreciar que existe ya una combinación de sonoridades en la que participan instrumentos de varias familias como los de viento madera, cuerda frotada y los de percusión, pero con la ausencia hasta el momento de la familia de viento metal. Ahora vamos a dedicarnos a abordar el campo que nos compete en este momento; el análisis melódico. Dentro de este contexto los instrumentos que han jugado un papel protagónico en lo que va de la obra son: El violonchelo y el contrabajo, el fagot 1 y 2, y los clarinetes 1 y 2.

La diversidad de material melódico existente en este fragmento nos permite contar con un ambiente contrapuntístico, esto significa que la diversidad de elementos melódicos que se han sumado, provoca que estas voces establezcan un enfrentamiento entre ellas como podremos apreciar en el siguiente gráfico.



Figura 16. Melodías que se contraponen acompañadas de una continuidad armónica.

Luego de lo expuesto, en el compás 45 hace su aparición por primera vez el tema A, aunque ya se venía preparando la presencia de este tema con anterioridad, pero en esta sección es en donde se consolida el tema propiamente dicho. La exposición de este tema como ya se indicó, recoge mucho material que le antecede, pero en especial tiene una relación directa con el material que ya se presentó en el compás 21, por lo que es propio decir que el tema A no es más que el desarrollo de la melodía presentada por el violonchelo y el contrabajo en el compás 21.

El tema A es presentado en forma de bloque, para lo cual se utiliza algunos instrumentos de la familia de viento madera, estos instrumentos son: el piccolo y el oboe 1 y 2. Para la elaboración de este tema se utiliza una combinación entre 2 modos de la escala, esta mezcla se la realiza con la utilización de la escala egipcia antes indicada con centro tonal en do y en fa, y las flautas 1 y 2 manejan este mismo material melódico pero de una manera paralela en una cuarta justa



descendente por lo que los modos que se mezclan pasan a tener como centro tonal la nota sol y do. Este tema se lo expone a lo largo de 8 compases, que se los repite 2 veces sin ninguna variación. Esta exposición del tema A llega a su fin en el compás 60.

A continuación se presenta 8 compases a partir del compás 45, en los que se realiza la exposición del tema A.

Figura 17. Tema A expuesto por la familia de viento madera.

Hasta el momento contamos con un gran cantidad de material melódico, y es a partir del compás 61 en donde mediante un tutti orquestal se llega a un fortísimo (*ff*), contraponiendo las ideas que han ido surgiendo hasta el momento,



acompañado por varios acentos ejecutados en bloque por los instrumentos de viento metal y parte de las cuerdas frotadas, consolidando entre todos elementos una fragmento con un carácter marcial, muy semejante a una marcha. En el siguiente gráfico indicare el material melódico que ha ido surgiendo hasta este ahora, y el orden de aparición en el transcurso de este movimiento.



Figura 18. Material Melódico.

Esta parte se trata de un fragmento puramente contrapuntístico debido a la cantidad de melodías que suenan a la vez, todo esto sucede en el transcurso de 8 compases finalizando en el compás 68.

Seguidamente, en el compás 69, el matiz cae bruscamente hacia un piano (*p*), el tema principal que se presentó en el compás 45 se mantiene, teniendo como instrumentos protagonistas al piccolo y el oboe que llevan esta melodía a la distancia de dos octavas. En un papel un poco menos protagonista están las flautas que ejecutan el mismo tema pero en una cuarta justa por debajo del piccolo y el

oboe en forma de octavas y de una manera paralela, lo que le da una sonoridad un tanto hueca ya que según Vincent Persichetti, la cuarta justa puede ser considerado consonante en un ambiente disonante o disonante en un ambiente consonante. Todo este fragmento se desarrolla a lo largo de 8 compases, llegando a su fin en el compás 76.

The first system of the musical score features four staves: Piccolo, Flute 1, Flute 2, and Oboe 1. The Piccolo part begins with a *p* dynamic marking. The Flute 1 and Flute 2 parts also begin with a *p* dynamic marking. The Oboe 1 part begins with a *p* dynamic marking. The score is written in common time (C) and includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with dynamic markings like *p* and *8va*.

Figura 19. Fragmento polimodal en donde se expone el tema A.

En los siguientes 8 compases el tema se presenta en la cuerdas frotadas en forma de pizzicato, con un matiz de piano (*p*), y las voces están basadas en la serie



armónica, esta serie consiste en *la sucesión de armónicos*¹⁴ que se producen al vibrar una cuerda o columna de aire” (Grüner, aula actual.com). El contrabajo maneja la fundamental, el violonchelo lo hace a la octava superior que el contrabajo, la viola lo hace a una quinta justa ascendente, el violín 2 una cuarta justa arriba de la viola y el violín 1 en una tercera mayor sobre el violín 2. Esto se desarrolla en el transcurso de los compases 77 al 84.

The musical score is divided into two systems. The first system contains measures 77, 78, 79, and 80. The second system contains measures 81, 82, 83, and 84. Each staff is labeled on the left: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pizz.' and 'p'.

Figura 20. Exposición del tema A con las voces basadas en la serie armónica.

¹⁴ “Sonido que se produce de forma natural por la vibración de las ondas sonoras y acompaña a uno fundamental o básico”



Luego de esto, en el compás 85, el diseño melódico utilizado, es el mismo de los 8 compases anteriores, pero ahora se suma toda la familia de viento madera, siguiendo el mismo principio, es decir, basado en la ley armónica. Para finalizar este fragmento de 24 compases, toda la familia de viento metal se une en el compás 93 para formar un gran bloque orquestal que finaliza en el compás 100.

Después del bloque orquestal del fragmento anterior, se hace presente un ostinato a lo largo del compás 101 hasta el 112, esto lo realizan el píccolo, flauta 1 y 2, el primer oboe y el fagot 1 y 2.



Figura 21. Ostinato a cargo de las maderas.

Este ostinato sirve de base para que haga su aparición en el compás 105 el tema principal, pero no en su totalidad, sino únicamente se ejecuta la mitad de este tema, el mismo que se repite 2 veces por el clarinete 1, el corno francés 1, la trompeta 1 y el trombón 1, y se lo realiza en un bloque de octavas, buscando con esto un nuevo color tímbrico.



Figura 22. Mezcla tímbrica entre instrumentos de viento madera y viento metal ejecutando el tema A.



Pero este fragmento tiene una ruptura en el compás 113, compás en donde el tema va a ser presentado por el registro agudo de la orquesta (pícolo, flauta 1 y 2, y el oboe 1), en contraposición con material que ya apareció anteriormente, teniendo como material novedoso a *el glissando*¹⁵ que a cargo del corno 1 y 2 y el trombón 1 y 2, esto contribuye para crear un ambiente de tensión en la obra con una mezcla de inestabilidad. Este fragmento concluye en el compás 120.

Seguidamente se hace presente nuevamente el carácter marcial, el tema se mantiene en el registro agudo por la flauta 1 y 2 y el pícolo, intensificándose el contrapunto con melodías ya conocidas, a lo que se suma un diseño melódico nuevo en las trompetas, pero este diseño no es más que el *desarrollo motivico*¹⁶ de un fragmento melódico que ya fue expuesto con anterioridad.

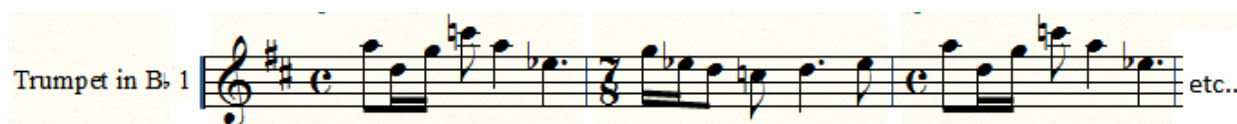


Figura 23. Diseño melódico en las trompetas

Esto termina en el compás 128 en donde surge una ruptura brusca si se lo puede llamar de esa manera, para dar paso a la parte final de este movimiento.

En la parte final de este movimiento se recapitula el fragmento comprendido entre el compás 13 al 28, para luego dar paso a un nuevo tema que es elaborado a lo largo de 2 compases, que va a marcar el fin de este movimiento.

¹⁵“Es un efecto sonoro en el que se pasa rápidamente de un sonido a otro haciendo oír todos los sonidos intermedios posibles (no sólo los tonos y semitonos), según la característica de cada instrumento”.
(Todoarmónica, s.f.)

¹⁶ “Frase musical o fragmento de la misma sobre el cual el compositor establece el desarrollo de la obra”.
(Enciclopedia Universal)



The image shows a musical score for five instruments: Piccolo, Flute 1, Oboe 1, Oboe, and Clarinet in Bb. The music is in 3/4 time. The Piccolo and Flute 1 parts are identical, starting with a triplet of eighth notes (Bb, A, G) followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Oboe 1 part starts with a triplet of eighth notes (Bb, A, G) followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Oboe part starts with a triplet of eighth notes (Bb, A, G) followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Clarinet in Bb part starts with a triplet of eighth notes (Bb, A, G) followed by a series of eighth and sixteenth notes. The score is marked with 'mp' (mezzo-piano) and '3' (triplet) for the first triplet in each part.

Figura 24. Tema final del movimiento.

Este tema se lo maneja repetitivamente desde el compás 145 hasta el 153, luego de este lapso se hace uso del consecuente de dicho tema para usarse de manera repetitiva, a medida que se repite se va sumando de a poco los instrumentos de la orquesta, hasta llegar al clímax en el compás 158 y de esta manera en el compás 161 dar por terminado este primer movimiento.

Análisis armónico

La armonía musical hace referencia a *“la combinación de diferentes sonidos o notas que se emiten al mismo tiempo, aunque el termino también se usa para referirse a la sucesión de sonidos emitidos a la vez”*. (Martinez Molina & García Muñoz)

Luego de haber citado un concepto de armonía que me parece muy acertado, procederé a realizar un análisis armónico del primer movimiento de esta obra, análisis que debe realizarse de un modo minucioso, debido a que la armonía es un elemento muy importante que tiene un gran protagonismo no solo de este movimiento sino de toda la obra, esto se lo utiliza para crear los ambientes adecuados que el autor necesita en el transcurso de esta composición musical.



Después de una introducción que la realiza la percusión, una parte de las cuerdas frotadas (violín 1 y 2 y viola) inician en el compás 13 con un bloque armónico que se lo presenta en *posición abierta*¹⁷. Esta posición tiene la característica de brindar una sonoridad mucho más amplia debido a que a diferencia de una un acorde en *posición cerrada*¹⁸, el de posición abierta cuenta con un mayor espectro sonoro tanto en sonidos agudos como en graves, y además esta disposición armónica produce una sonoridad muy agradable debido a que las *disonancias*¹⁹ que pueden sonar muy chocantes cuando se las presenta en una disposición cerrada, se suavizan notablemente cuando se abren las voces.

Este fragmento está elabora sobre la escala egipcia indicada en un principio, y tiene como centro tonal la nota do (do, reb, fa, sol, sib).



Figura 25. Continuidad armónica en posición abierta.

En el compás 45 la obra se torna *polimodal*²⁰ al manejar una misma melodía en distinto centro en forma paralela.

¹⁷ Se dice de un acorde en el cual entre las voces cabe una nota más del acorde entre ellas. (Trellez)

¹⁸ Es la que no permite intercalar ninguna nota del acorde entre las notas que lo forman. (Mateu, 2004-2006)

¹⁹ Conjunto de sonidos que el oído percibe con tensión. (Buenas tareas, 2012)

²⁰ Polimodal hace referencia a varias escalas utilizadas al mismo tiempo (guitarristas, 2010)



Figura 26. Fragmento polimodal sobre el tema A.

En este fragmento se utiliza mucho el *movimiento paralelo*²¹ entre las voces, como se indicó anteriormente. En el caso indicado en el gráfico anterior, la estructura de este tema está diseñado en ocho compases repetidos, finalizando esta parte en el compás 60.

A continuación en el compás 61 tenemos un tutti orquestal, en donde el tema principal continúa exponiéndose de la misma manera, es decir se mantiene la polimodalidad en base a una cuarta paralela descendente del tema, pero el contrapunto se intensifica al sumarse las melodías utilizadas hasta este momento, y parte de la sección de viento metal (trompetas y trombones) contribuyen a que la obra tome fuerza en este segmento mediante una serie de acentos que son manejados en bloque con la utilización de acordes en disposición cerrada en su mayoría y una notable minoría de acordes elaborados en una disposición abierta. Las trompetas realizan un contrapunto con los trombones formando un efecto muy parecido a un eco, en donde los trombones siempre son respondidos por las trompetas.

²¹ Movimiento paralelo es un caso especial del movimiento directo en el cual las voces se mantienen siempre a la misma distancia. (Música en fakiro.com, s.f.)



Figura 27. Contrapunto con los instrumentos de viento metal.

Conjuntamente con lo anterior los violines y la viola realizan un papel armónico con acordes en bloque cerrado. Se trata de una combinación entre notas largas y cortas, en donde las notas largas son ejecutadas con el arco en forma de tremolo, y las cortas en forma de pizzicato, causando un efecto percusivo, como si se tratase de unos timbales pero en un registro agudo.

Figura 28. Acordes en bloque cerrado.

En el compás 68 podemos observar que el tutti orquestal llega en su fin, y en el 69 existe un cambio de matiz en donde continuando con la exposición del tema, gran parte de la orquesta se calla, dejando a las flautas la ejecución del tema, mientras que las cuerdas repiten los ocho compases anteriores, acompañados por una secuencia rítmica que lo realiza el triángulo.



Lo anterior llega a su fin en el compás 76, para dar paso en el compás 77 a una sección polimodal, en donde la orquesta se va a ir sumando de a poco, colaborando para que la tensión armónica vaya en aumento. En primera instancia podemos observar que se maneja el tema principal en sus cuatro primeros compases, esto se lo utiliza únicamente para trabajar en un desarrollo armónico y de intensidad. En este fragmento se basa en la serie armónica, planteando primero una melodía fundamental, y sobre ella varias melodías de forma paralela respetando el orden de la serie armónica. (Fundamental, octava, quinta justa, cuarta justa, tercera mayor, tercera menor, etc.). Esta técnica ya lo utilizó Ravel en su obra “El bolero” y también fue muy utilizado por varios compositores pertenecientes al impresionismo. Las voces en este fragmento en ciertos momentos no respetan la tesitura en el cual deberían sonar, sino que se lo hace sonar en registros diferentes por asuntos de gusto y también tiene mucho que ver con la utilización de la mejor tesitura del instrumento para garantizar que la presencia sonora no se pierda.

Figura 29. Fragmento polimodal basado en la serie armónica.



A continuación mostraré parte de un fragmento en donde se respeta el orden de aparición de la serie armónica, sin embargo la tesitura que se aplica a las notas de esta serie no es la correcta.

Figura 30. Fragmento polimodal basado en la serie armónica.

Este fragmento llega a su fin en el compás 100, cuando toda la orquesta se ha sumado, conformando un gran tutti orquestal, creando un fragmento de gran tensión armónica. Este es un fragmento polimodal puesto que sobre una melodía se superpone varias melodías iguales pero en distintos centros tonales

Seguidamente en el compás 101 aparece una melodía en forma de ostinato, que está ejecutado por el oboe, flauta 1 y 2, el píccolo y el fagot, este último lleva el mismo diseño rítmico que las flautas y el piccolo, pero siempre se maneja en dirección opuesta al resto de instrumentos que realizan este ostinato (movimiento contrario)²², Este recurso compositivo de desarrollo motivico es muy similar al llamado espejo, pero debido al tipo de escala utilizado no se puede respetar la interválica correcta. Con la utilización del ostinato, se trata de reflejar mediante una

²² Es el movimiento de dos voces en direcciones opuestas. (Música en fakiro.com, s.f.)



combinación de sonidos, un ambiente que represente un estado de ansiedad. Desde el punto de vista psicológico *“la ansiedad es una sensación normal que experimentamos las personas alguna vez en momentos de peligro o preocupación. La ansiedad nos sirve para poder reaccionar mejor en momentos difíciles”* (Ansiedad. Como contrlarla, 2002)



Figura 31. Ostinato melódico.

La parte armónica la realizan algunos instrumentos de la familia de las cuerdas frotadas (violines y violas) a estos instrumento se les ha asignado la ejecución de acordes en una disposición abierta. Este diseño se mantiene a lo largo de los 12 compases, que es lo que dura este fragmento. Este diseño consiste en el manejo de notas largas en cada compás, estas notas largas están acompañadas siempre con una nota corta en forma de apoyatura. La característica principal de esta *continuidad armónica*²³ es buscar siempre el choque de las voces (notas a grado conjunto ejecutadas de manera simultánea), mediante la utilización de intervalos de segunda mayor y menor, y de séptima mayor y menor, que no solo es propio de este fragmento sino se lo encuentra a lo largo de toda la obra. Todo esto está elaborado en compás de 7/8.

²³ Es el paso de un acorde a otro manteniendo las notas comunes, y realizar el mínimo movimiento entre las no comunes manteniendo el mismo registro entre los acordes. (Umpiérrez, 2012)



Figura 32. Acordes en disposición abierta.

En este mismo lapso, la parte grave de los instrumentos de las cuerdas frotadas (violonchelo y contrabajo), realizan un ostinato figurativo con menor movimiento que el que realiza la familia de viento madera. Este diseño melódico se contrapone a la continuidad armónica que realiza los violines y violas, pero con la peculiaridad que a diferencia de la corchea que se utilizaba en dicha continuidad armónica al inicio del compás en forma de apoyatura, ahora aparece al final, y sirve de apoyatura a la primera nota del compás siguiente.



Figura 33. Pedal figurativo.

El ostinato que acabamos de observar, se contrapone a la continuidad armónica que se encuentra realizando el resto de los instrumentos de la familia de cuerda frotada en este mismo fragmento.

Seguidamente podemos encontrar a partir del compás 113 un fragmento constituido por ocho compases, en ese fragmento se maneja una gran variedad de material melódico y armónico. Como material novedoso en esta parte me atrevería a decir que se trata de aquella que realizan el grupo de los cuernos junto con los



trombones, que a pesar de lo que ejecutan son notas largas, estas se la interpretan en forma de glissando, lo que brinda una sonoridad muy particular dentro de este movimiento y de la obra, a más de contribuir con el material necesario para crear un ambiente con un alto grado de tensión e inestabilidad, que es lo que busca el compositor.

Seguidamente veremos la forma en la que se utiliza lo antes descrito.

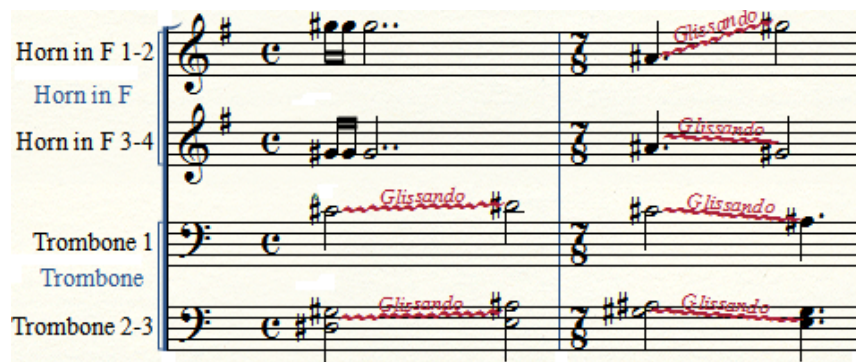


Figura 34. Efecto sonoro en los cornos.

Este fragmento es el punto de encuentro del material utilizado anteriormente, formando un gran tutti en donde se puede apreciar gran confusión, que crea un ambiente caótico, donde se intenta representar lo que en psicología se llama un trastorno depresivo que es *“la presencia de síntomas afectivos—esfera de los sentimientos y emociones: tristeza patológica, decaimiento, irritabilidad, sensación subjetiva de malestar e impotencia frente a las exigencias de la vida”*. (Alberdi Sudupe, Taboada , Castro Dono, & Vázquez Ventosos, 2006)

Como podemos apreciar, son muchas las ideas que se contraponen, y algunas de ellas en centros diferentes (polimodal), que contribuye a crear el ambiente anteriormente descrito. Esto llega a su fin en el compás 120.



En el compás 121, a pesar de mantener la contraposición de varias melodías, se puede percibir una mayor estabilidad que se debe a que una parte de las cuerdas frotadas (violines y violas), mediante la utilización de una armonía en bloque abierto, pasa a realizar un papel rítmico, similar a la del redoblante, que además mantiene la misma figura rítmica.

A continuación veremos lo que acabamos de describir:

Figura 35. Acordes en posición abierta.

En este grafico podemos ver el papel que desarrolla dentro de este fragmento parte de las cuerdas frotadas y el redoblante, lo que significa una lucha por superar el momento depresivo que fue representado en el fragmento anterior, razón por la cual mediante el uso de recursos rítmicos se trata de brindar una mayor estabilidad.

En este mismo fragmento existen dos bloques armónicos que se van contraponiendo, estos bloques tienen un corto diseño que se repite varias veces, pero al no ser de un mismo número de tiempos cada vez suenan de una manera diferente como un signo de confusión, hasta llegar a un punto en donde se



encuentran otra vez como en el principio de este fragmento, y este reencuentro indica el fin de esta parte en el compás 128

Figura 36. Contrapunto entre los cornos y los trombones.

Seguidamente en el compás 129 hasta el compás 145 se da una recapitulación desde el compás 13 al 28. Luego de esta recapitulación, el compás 144 y 145 se repite 5 veces para que sobre esa base se desarrolle el tema final. Los últimos 7 compases son consecuencia del compás 54, en donde se desata un ostinato, aquí se van sumando de a poco los instrumentos de la orquesta, hasta formar un gran bloque sonoro polimodal, aquí el uso de tensiones fuertes es la característica de estos compases finales.

Análisis tímbrico

“El timbre es la diferencia de un mismo sonido emitido por distintos instrumentos” (Gómez, González, & Pérez Valero, 2005). A más de lo expuesto en la cita anterior podemos agregar que una misma nota tocada por varios instrumentos nos brinda una gama más amplia de color tímbrica de la que podemos echar mano, como por



ejemplo un grupo de voces cantando al unísono, o también puede ser una flauta doblado a la octava con el oboe, o el violín realizando una segunda voz al clarinete, etc.

Ahora prosigamos a realizar un análisis sobre la combinación tímbrica que se realiza en este movimiento. En el compás 45 podemos encontrar una combinación tímbrica interesante, el sonido de las flautas se junta con los oboes de la siguiente manera: el piccolo, el primer oboe y el segundo oboe interpretan la primera voz pero a una distancia de octavas, lo que le da mucha más presencia al ser ejecutado en tres octavas diferentes. Ahora, la flauta 1 y 2 ejecutan la segunda voz al unísono en un registro que no es el mejor para este instrumento, pero esto ayuda a que la primera voz sea la protagonista en este segmento, utilizando a la segunda voz que lo realizan las flautas como un efecto tímbrico.

A continuación observaremos parte de este fragmento y las distancias que se forman desde la nota grave hasta la aguda.

Figura 37. Fragmento polimodal con intervalos de cuarta, quinta y octava.



Toda esta parte ejecutada de la manera antes indicada llega a su fin en el 60. Luego de esto se desvincula de este grupo el segundo oboe, lo que produce que se pierda el registro grave de este bloque y prevalezca el registro agudo. Esto ocurre desde el compás 61 hasta el compás 68.

En el compás 77 hasta el 100 aparece un fragmento que se desarrolla en base al tema 2 y su sonoridad está marcada por la serie armónica como veremos a continuación.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. Each instrument part is marked with 'pizz.' (pizzicato) and 'p' (piano). The score is in 3/4 time and features a series of chords. To the right of the score, a diagram shows the harmonic series for the chords: 4to armónico (3ra mayor), 3er armónico (4ta justa), 2do armónico (5ta justa), 1er armónico (8va), and fundamental.

Figura 38. Fragmento polimodal basada en la serie armónica

Este fragmento va creciendo orquestalmente de una manera gradual hasta el compás 100. Primero este fragmento es ejecutado por las cuerdas frotadas con el efecto de “*pizzicato*”²⁴, luego en el compás 85 las cuerdas cambian a ejecutar con el arco y se suman todos los instrumentos de la familia de viento madera que son acompañados por el triángulo. En el 89 se adhiere el redoblante y en el 93 se suma a todo lo anterior la familia de viento metal, y de los instrumentos de percusión se

²⁴ *Pizzicato* es un término italiano que significa “pellizcar”. En la práctica musical, consiste en pulsar directamente con los dedos las cuerdas de un instrumento de arco. (Románticos y Abstractos)



suman los timbales y los platos de mano, y finalmente en el 98 se juntan el resto de instrumentos de percusión restantes (gong y bombo).

En el compás 105 sobre un ostinato que empieza en el compás 101 se expone el tema en forma de octavas, esto está a cargo del clarinete 1, la trompeta 1, el corno francés y el trombón 1. El clarinete y la trompeta ejecutan al unísono la voz más aguda, y el corno francés y el trombón al unísono ejecutan una octava más debajo de lo que lo hacen el clarinete y la trompeta.

A continuación parte de este fragmento.

Figura 39. Exposición del tema A en forma de octavas

En el compás 113 se expone de nuevo el tema A de la misma manera en la que se realizó en el compás 45 con la diferencia de que el centro tonal es diferente, y además el oboe 2 que doblaba a la octava a las flautas, ahora lo hace al unísono. Esto concluye en el compás 120.



Figura 40. Exposición del tema A con una combinación de intervalos de cuarta y octava.

En el compás 121, la flauta piccolo realiza la primera voz, y es doblado a la octava por la flauta 2, mientras que la flauta 1 lleva la segunda voz en una cuarta descendente del piccolo, o una quinta ascendente de la flauta 2. Este fragmento dura 8 compases llegando a su fin en el compás 128.

A continuación un fragmento de lo que se acaba de explicar en donde podremos observar los intervalos que se forman desde la nota grave hasta la aguda.

Figura 41. Tema A con una combinación de intervalos de cuarta y quinta.



En el compás 145 se procede a la exposición del tema B, para esto se usa dos combinaciones sonoras, la una es entre el oboe 1 y el clarinete 1 en el registro medio y agudo, que da como resultado la mezcla de una sonoridad nasal que produce el oboe, con la sonoridad más profunda que brinda el clarinete en el registro medio, estos instrumentos plantean lo que sería el antecedente o pregunta. La otra combinación sonora es entre el píccolo y la flauta 1 en el registro agudo, en esta tesitura es donde tienen un gran brillo tanto el piccolo como la flauta travesa, y al combinarse en octavas se gana una gran presencia tímbrica que lo hace ideal para realizar fragmentos melódicos, aquí se plantea lo que sería el consecuente o respuesta. Todo lo anteriormente descrito se repite varias veces hasta el compás 154.

A continuación el tema B y la combinación sonora en la que se plantea el antecedente y el consecuente.

Figura 42. Exposición del tema B.

En el compás 155 la sonoridad se intensifica debido a que la orquesta se va sumando hasta conseguir un gran tutti, todo esto se desarrolla en base al tema B, y llega a su fin en el compás 161.



The musical score is for the final of movement 1. It features a full orchestra and strings. The score is written in 4/4 time and features various dynamics such as *mf*, *f*, and *ff*. The final measure is marked with a double bar line and a fermata. The score includes parts for Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in B♭ 1, Clarinet in B♭, Bassoon 1, Bassoon 2, Horn in F 1-2, Horn in F 3-4, Trumpet in B♭ 1, Trumpet in B♭ 2-3, Trombone 1, Trombone 2-3, Tuba, Timpani, Triangle, Finger Cymbals, Gong, Snare Drum, Bass Drum, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score is written in 4/4 time and features various dynamics such as *mf*, *f*, and *ff*. The final measure is marked with a double bar line and a fermata.

Figura 43. Final del movimiento 1.



Capítulo III

Segundo movimiento

Análisis morfológico y rítmico

Comenzaremos el análisis formal indicando los temas con que se trabaja en este movimiento, e indicaremos como está construido cada tema.

Tema A

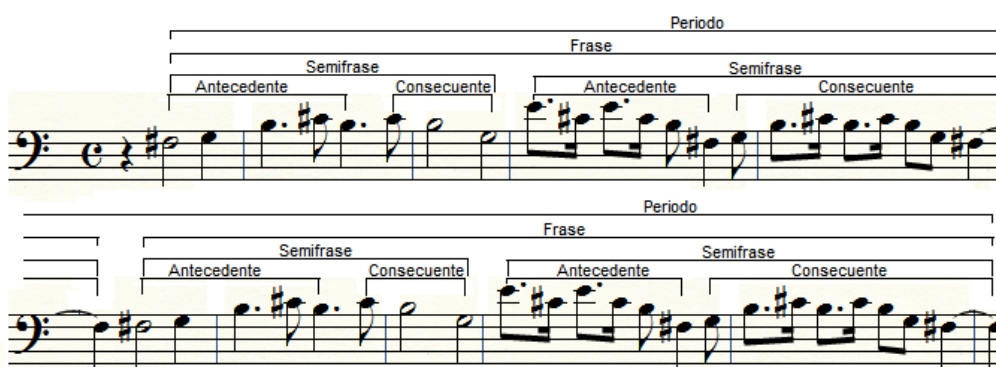


Figura 44. Diseño del tema A

Este tema tiene un comienzo acéfalo y un final femenino. (Bardina, 2009)

Tema B



Figura 45. Diseño del tema B.

Este tema tiene un comienzo tético y un final femenino. (Bardina, 2009)



A continuación mediante la utilización de un cuadro que he diseñado, nos será de gran ayuda para visualizar de una manera clara la forma musical de este movimiento y la actividad que cada instrumento tiene.

	CANON																									
COMPÁS	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26
VIENTO MADERA																	VOZ7: Pícolo (centro tonal en C)									
																	VOZ3: Flauta 1 (E)									
																	VOZ2: Flauta 2									
																	VOZ2: Oboe 1 (centro tonal en B)									
																	VOZ6: Oboe 2									
																	VOZ5: Clarinete 1 (centro tonal en D)									
																	VOZ1: Clarinete 2									
																	VOZ3: Fagot 1 (centro tonal en E)									
VIENTO METAL																	VOZ4:Fagot 2									
																	VOZ5: Corno 1-2									
																	VOZ5: Corno 3-4									
																	VOZ3: Trompeta 1									
																	VOZ2: Trompeta 2-3									
PERCUSIÓN																	VOZ1: Trombón 1									
																	VOZ3: Trombón 2-3									
																	VOZ4: Tuba									
CUERDA FROTADA																	VOZ6: Violín 1(centro tonal en G)									
																	VOZ2: Violín 2									
																	VOZ8: Viola (centro tonal en F)									
																	VOZ1: Violonchelo (centro tonal en F#)									
																	VOZ4: Contrabajo (centro tonal en A)									

	PUENTE (Material temático)						FINAL						
COMPÁS	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39
VIENTO MADERA							Arpeggios						
VIENTO METAL	Fagot1						Material temático						
	Trombón		Trombón										
PERCUSIÓN													
CUERDA FROTADA							Continuidad armónica						
							Material temático						
							Continuidad armónica						



Ahora, en los 25 primeros compases al tratarse de un *canon*²⁵, se van a ir formando una serie de polirritmias.



Figura 46. Ilustración rítmica del canon perteneciente al segundo movimiento.

Desde el compás 26 hasta el final, se trata de una rítmica muy sencilla en donde no se hace uso de *síncopas*²⁶ ni superposiciones rítmicas complejas.

Con respecto al tempo, el que se indica al principio de este movimiento es un *adagio*²⁷ con 40 pulsaciones por minuto, en cada pulsación va una negra y está escrita en un compás de 4/4. Al tratarse de un tempo demasiado lento, lo recomendable es subdividir para una mayor precisión en la marcación, en este caso se marcaría a 8 tiempos.

Análisis melódico

El segundo movimiento arranca proponiendo un canon que se desarrolla a lo largo de 25 compases. El tema está diseñado a lo largo de 5 compases en el registro medio, siendo ejecutado por el violonchelo. Esta melodía es trabajada sobre la escala egipcia antes indicada con su centro tonal en la nota fa#, además

²⁵ composición polifónica en la cual las voces se introducen de manera sucesiva, cada una imitando al canto que le antecede. (Definición.de, s.f.)

²⁶ prolongación de un sonido de un tiempo débil hacia un tiempo inmediato de igual o mayor valor. (Cuaderno de música, s.f.)

²⁷ Composición o parte de ella que se ha de ejecutar con movimiento lento. (WordReference.com, s.f.)



este se caracteriza por no tener saltos interválicos grandes, y su percepción sugiere una atmósfera de misterio.

Esta voz arranca en el compás 1 hasta el primer tiempo del compás 6. Se repite varias veces; pero cada vez se van sumando instrumentos. A continuación el tema sobre el que se realizará el canon:



Figura 47. Tema del canon.

Sobre este tema aparecerán el resto de voces que son 8. Cada voz que aparece lo hará una quinta ascendente o una cuarta descendente, respetando el círculo de quintas.

A continuación los instrumentos que participan en el canon desde el compás 6 hasta el compás 14.



Figura 48. Ilustración del canon desde el compás 6 hasta el 14.

Con la utilización del siguiente grafico podemos darnos cuenta de todos los instrumentos que se suman a partir del compás 11 hasta el compás 15, estas voces como podemos ver no son, sino que se trata de una duplicación de voces que ya hicieron su aparición con anterioridad.



Figura 49. Instrumentos que se suman al canon a partir del compás 11.



Seguidamente mediante el siguiente score podremos contar con una visión global del canon a partir del compás 17 hasta el compás 25, en este fragmento veremos que hace su aparición absolutamente todas las 8 voces que conforman este canon, como también todas las duplicaciones que se realizan a algunas de las voces. Todo lo anterior nos da como resultado un canon con una sonoridad muy fuerte, esto se debe a los intervallos de segunda y séptima que se superponen al irse sumando cada una de las voces. Con estos 10 compases finaliza esta sección.

Figura 49. Últimos compases del canon.



Luego del tutti orquestal anterior con un matiz muy fuerte, le sigue una melodía tomada del tema del canon con un matiz débil, melodía en la cual se alterna el trombón 1, el corno 1-2 y la trompeta 1, esta melodía no es más que una *aumentación*²⁸ al doble de un fragmento de lo anterior:

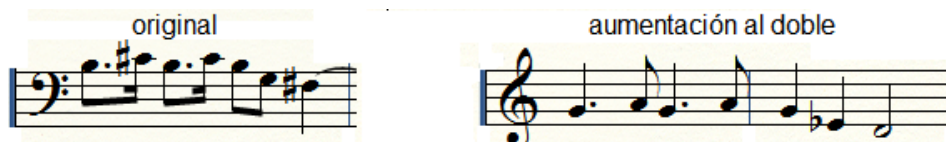


Figura 50. Aumentación al doble de un fragmento del canon.

Ahora visualicemos como se interactúan en este fragmento el trombón 1, el corno 1-2 y la trompeta 1.



Figura 51. Instrumentos de viento metal alternándose en el tema que aparece a continuación del canon.

Los siguientes 2 compases son una introducción para la parte final; estos pertenecen al mismo motivo en el que se aplicó la *aumentación*, pero ahora regresa en su estado original, y se lo maneja en octavas utilizando para ello a cornos, los trombones y la viola.

A continuación una descripción visual de estos dos compases:

²⁸ Es una técnica que consiste en aumentar proporcionalmente la duración de las notas de un tema o sujeto. (Alvira, 2011)



Figura 52. Tema final.

Una vez anunciado el tema fina (compás 39), en el compás 34 se le va a sumar una serie de arpeggios que está cargo de toda la familia de los instrumentos de viento madera, estos arpeggios se contraponen al tema final. Los arpeggios están manejados utilizando la escala egipcia pero en distintos centros tonales. Con esto termina este movimiento.

Figura 53. Arpeggios que se suman al tema final



Análisis armónico

En cuanto al plano armónico, en los 25 primeros compases de este movimiento podemos apreciar un canon, cuyo tema está diseñado a lo largo de 5 compases; durante estos se expone el tema sobre el cual se desarrollará el canon, y a partir del compás 7 se sumaran de a poco varias voces, siempre lo hacen en una cuarta paralela ascendente o una quinta paralela descendente; hasta que hagan su aparición todos los instrumentos de la orquesta, excepto los de percusión, además cabe señalar que se trata de un fragmento polimodal.

La suma de a poco de las voces va a causar un efecto armónico muy tensionante debido a los intervalos de segunda mayor y menor, y los intervalos de séptima mayor y menor que se van creando en el transcurso del canon.

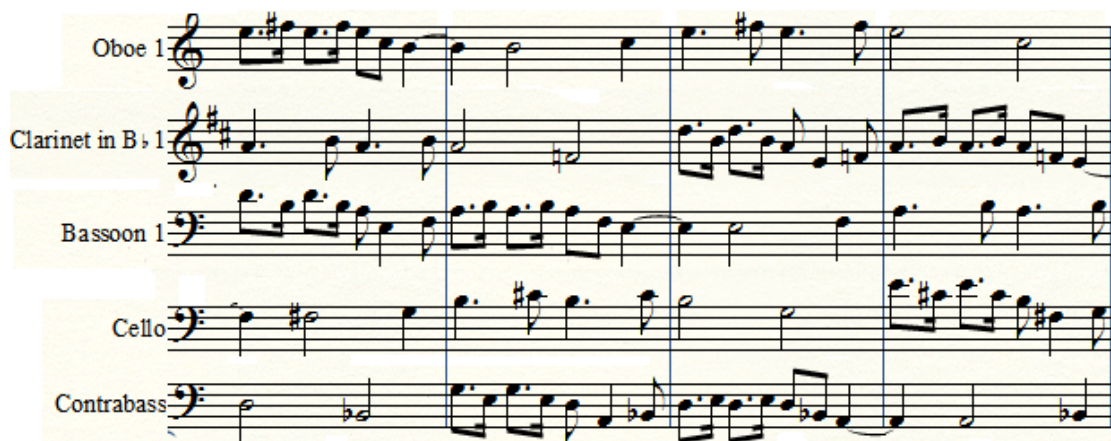


Figura 54. Aparición de las voces del canon.

A la vez que asoman nuevas voces, también se dan duplicaciones, a veces con instrumentos de su misma familia o con otros diferentes. También en algunos casos son reforzados en la octava.

Los compases comprendidos entre el 26 y el 31 nos sirven de puente para juntar el canon con el material que viene, este puente se lo maneja en un bloque armónico ejecutado por los instrumentos de cuerda frotada. Este bloque es una mezcla de acordes con intervalos fuertes y débiles teniendo como centro tonal la nota do. Comienza en una disposición armónica abierta y en transcurso de 6 compases que es lo que dura este fragmento, se va cerrando de a poco la disposición armónica hasta terminar en un bloque cerrado.

En la ejecución de este bloque armónico que lo realizan las cuerdas frotadas se lo hace en forma de tremolo²⁹

²⁹ Sucesión rápida de muchas notas iguales de la misma duración. (WordReference.com)



Violin I

Violin

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

mp

26 27 28 29 30 31

Figura 55. Continuidad armónica en forma de tremolo.

Del compás 34 hasta el 39; luego de la exposición del tema final en forma de octavas en los dos compases anteriores, ahora se suma la primera trompeta, pero lo hace en un centro tonal diferente (C#), en este caso se presenta como una quinta aumentada paralela ascendente o una cuarta disminuida paralela descendente.

Horn in F 1-2

Horn in F

Horn in F 3-4

Trumpet in B+ 1

Trombone 1

Trombone

Trombone 2-3

Tuba

Viola

mf

f

8vas

5ta aumentada o 4ta disminuida

Figura 56. La trompeta se suma en una 5ta. Aumentado o 4ta. Disminuida.

Sobre este tema se contrapone una serie de arpeggios que lo realizan los instrumentos de la familia de viento madera, cada uno de ellos siempre lleva un



centro tonal diferente, aunque en verdad en este fragmento van a estar presente como centros tonales todas las notas de la escala cromática, pero el orden de aparición de cada centro tonal está relacionado con la tercera menor, es decir que los centros tonales se basan en los 3 acordes disminuidos con séptima existentes (todo acorde disminuido son una inversión de los 3 acordes disminuidos básicos).



Figura 57. Acordes disminuidos con sus inversiones.

Una vez indicado las notas que servirán de centro tonal en este fragmento, veremos con la utilización de un mapa mental cómo se los utiliza en esta sección en relación con los 3 acordes disminuidos básicos y sus inversiones.

Figura 58. Arpeggios y su relación con los acordes disminuidos.

Este movimiento finaliza con dos acordes que lo realiza toda la orquesta, el primero con la base tonal en C y el segundo con la base tonal en Bb.

Análisis tímbrico

En este movimiento tímbricamente lo podemos dividir en dos partes, la primera hasta el compás 25 y la segunda luego de esto, razón por la que el análisis se lo realizará según esta división.

La combinaciones tímbricas en esta primera sección se lo realiza en base del tema principal expuestas en los 5 primeros compases.



Figura 59. Tema principal del canon.

Luego de esta exposición se irá sumando de a poco a este canon los instrumentos de la orquesta excepto los de percusión, por lo que se empezará a apreciar una mezcla timbres.

Figura 60. Mezcla tímbrica producida por la suma de instrumentos en el canon.

A partir del compás 11, a más de las voces del canon que van surgiendo, se empieza a duplicar las voces con lo que se logra que cada vez que se repita una de las voces del canon sea con un color diferente. La mezcla tímbrica puede ser con instrumentos de la misma familia como de otras familias, lo que abre una amplia gama de posibilidades sonoras. El éxito de esto va a depender mucho de la imaginación del compositor.

A continuación se mostrará en un cuadro las combinaciones tímbricas que se realizan a lo largo de este canon.



Voces del Canon	1er. Instrumento	Comp	2o. Instrumento	Comp	3ra. Instrumento	Comp	4ta. Instrumento	Comp
1ra. Voz	Violonchelo	1	Trombón 1	1 1	Clarinete 2	1 6		
2da. Voz	Oboe	7	Flauta 2	1 2	Violín 2	1 7	Trompeta 2	2 2
3ra. Voz	Fagot 1	8	Trombón 2	1 3	Flauta 1	1 8	Trompeta 1	2 3
4ta. Voz	Contrabajo	9	Tuba	1 4	Fagot 2	1 9		
5ta. Voz	Clarinete 1	1 0	Corno 1	1 5	Corno 2	2 0		
6ta. Voz	Violín 1	1 6	Oboe 2	2 1				
7ma. Voz	Pícolo	1 7						
8va. Voz	Viola	1 8						

Seguidamente, en el compás 32 hasta el final de este movimiento se utiliza material del tema del canon, consolidando de esta manera un tema en base del cual se trabajará el resto de elementos hasta el final de este movimiento. Este material temático siempre lo va a manejar el grupo de los metales, razón por lo que la sonoridad de esto resulta muy compacta y a manera de un efecto sonoro se une a este bloque las violas.



Figura 61. Tema final en lo la familia de viento metal con la viola.

En el compás 34, junto al tema que realizan los metales, se une las maderas que llevan una serie de arpeggios, estos no son manejados en bloque, pero la manera en que se van alternan da un efecto sonoro muy llamativo, a más de que su sonoridad tímbrica es muy homogénea al tratarse de instrumentos que pertenecen a la misma familia.



Figura 62. Arpeggios en la familia de viento madera.

En el compás 36 se une el grupo de las cuerdas frotadas excepto la viola, y su aporte sonoro lo realiza mediante un acorde repetitivo en posición abierta, esto dura hasta el compás 39 que es el final de este movimiento.



Capitulo IV

Tercer movimiento

Análisis morfológico y rítmico

Este movimiento tiene dos temas claramente contrastantes, que generan un gran número de material contrapuntístico, pero por ahora nos centraremos en el plano formal de este movimiento, para ello realizaré un análisis de la estructura del tema A y B.

Tema A

Este tema tiene un comienzo tético y un final femenino.

Figura 63. Diseño del tema A.



Tema B

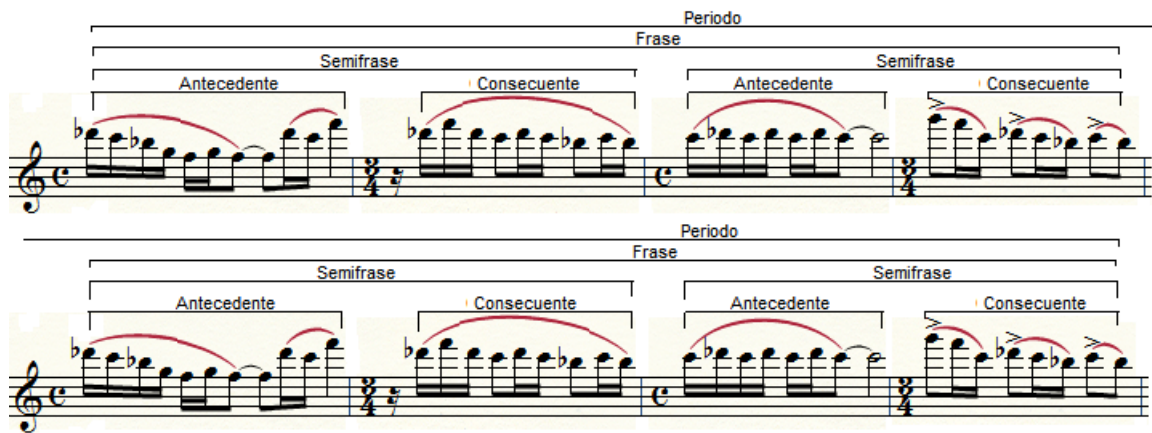


Figura 64. Diseño del tema B

Este tema al igual que el anterior también tiene un comienzo tético y un final femenino. (Bardina, 2009).

Continuando con el análisis formal, procederé a la explicación morfológica de este movimiento mediante el siguiente cuadro:

	INTRODUCCIÓN			A	PUENTE	B
COMPÁS	1-4	5-9	10-16	17-24	25-28	29-36
VIENTO MADERA			Oboe 1-2 (pedal rítmico 2)	Pícolo, flauta 1-2 (tema A)		Oboe 1-2 (tema B)
			Clarinete 1 y 2 (pedal rítmico 2)	Oboe 1-2 (tema A)		(Pedal rítmico 2)
				Clarinete 1-2 (contrapunto 1 tema A)		
		Fagot 1-2 (pedal figurativo 1)		Fagot 1-2 (pedal rítmico 2)	Fagot 1-2 (pedal figurativo 1)	
VIENTO METAL			Corno 1-2-3-4 (continuidad armónica)	(acentos)		(continuidad armónica)
				Trompeta 1 (tema A)		(acentos)
				Trompeta 2-3, trombón 1-2-3 (acentos)		
				Tuba (pedal rítmico 2)		
PERCUSIÓN			Timbales (pedal rítmico 1)	(pedal rítmico 2)		(pedal rítmico 1)
		Triángulo, platillos de mano, gong (acentos)				
		Redoblante (Variación pedal rítmico 1)		(tema A)		(Variación pedal rítmico 1)
		Bombo (acentos)		(acentos)		(acentos)
CUERDA FROTADA			Violín 1-2, viola, violoncelo (continuidad armónica)	Violín 1 (tema A)	(continuidad armónica)	
				Violín 2 (contrapunto 2 tema A)		
				Viola (contrapunto 3 tema A)		
			Violoncelo, contrabajo (pedal rítmico 2)			
			Contrabajo (acentos)			(acentos)



	PUENTE	B1	PUENTE	A1
COMPÁS	37-44	45-52	53-60	61-68
VIENTO MADERA	Piccolo, flauta 1-2 (continuidad armónica)	(tema B1)		Pícolo, flauta 1-2 (tema A)
	Oboe 1-2 (pedal rítmico 2)		Oboe 1-2 (pedal rítmico 2)	Oboe 1-2 (tema A)
	clarinete 1-2 (pedal rítmico 2)			Clarinete 1-2 (contrapunto 1 tema A)
	Fagot 1-2 (pedal figurativo 1)			Fagot 1-2 (pedal rítmico 2)
VIENTO METAL		Corno 1-2-3-4 (continuidad armónica)		(acentos)
		Trompeta 1-2-3, trombón 1-2-3 (acentos)		Trompeta 1 (tema A1) Trompeta 2-3, trombón 1-2-3 (acentos)
	Tuba (acentos)			Tuba (pedal rítmico 2)
	Timbales(pedal rítmico 1)			(pedal rítmico 2)
PERCUSIÓN	Triangulo, platillos de mano, gong (acentos)			
	Redoblante (Variación pedal rítmico 1)			(tema A1)
	(acentos)			(acentos)
CUERDA FROTADA	Violín 1-2, viola, violoncelo (continuidad armónica)			Violín 1 (tema A)
				Violín 2 (contrapunto 2 tema A1)
				Viola (contrapunto 3 tema A1)
	Contrabajo (acentos)			Violoncelo, contrabajo (pedal rítmico 2)

	PUENTE	B2	PUENTE	B3
COMPÁS	69-72	73-80	81-88	93-96 96-104
VIENTO MADERA			Piccolo, flauta 1-2 (continuidad armónica)	Piccolo, flauta 1-2, (tema B3)
		Oboe 1-2 (tema B2)	Oboe 1-2 (pedal rítmico 2)	(tema B3)
		Clarinete 1-2 (pedal rítmico 2)		
		Fagot 1-2 (pedal figurativo 1)		
VIENTO METAL		Corno 1-2-3-4 (continuidad armónica)		Corno 1-2-3-4 (continuidad armónica)
		Trompeta 1-2-3, trombón 1-2-3 (acentos)		(acentos)
			Tuba (acentos)	
PERCUSIÓN		Timbales (pedal rítmico 1)		
		Triángulo, platillos de mano, gong (acentos)		
		Redoblante (Variación pedal rítmico 1)		
		Bombo (acentos)		
CUERDA FROTADA		Violín 1-2, viola, violoncelo (continuidad armónica)		
		Contrabajo (acentos)		



	A2	B4	CODA				
COMPÁS	105-112	113-123	124-129	130-133	134-137	138-141	142-147
VIENTO MADERA	Piccolo, flauta 1-2, oboe 1-2 (tema A2)	(tema B4)					
	Clarinete 1-2 (contrapunto 1 tema A)	(pedal rítmico 2)					
	Fagot 1-2 (pedal rítmico 2)	(pedal figurativo 1)					
VIENTO METAL	Corno 1-2-3-4 (acentos)	(continuidad armónica)					
	Trompeta 1 (tema A)	(acentos)					
	Trompeta 2-3, trombón 1-2-3 (acentos)						
	Tuba (pedal rítmico 2)						
PERCUSIÓN	Timbales (pedal rítmico 2)	(pedal rítmico 1)					
	Triangulo, platillos de mano, gong (acentos)		(pedal rítmico)				
	Redoblante (tema A)	(Variación pedal rítmico 1)					
	Bombo (acentos)						
CUERDA FROTADA	Violín 1 (tema A)	(continuidad armónica)	(contrapunto)	(bloque armónico)		(pedal rítmico)	(final)
	Violín 2 (contrapunto 2 tema A)						
	Viola (contrapunto 3 tema A)						
	Violoncelo (pedal rítmico 2)						
	Contrabajo (pedal rítmico 2)	(acentos)			(contrapunto)		

Este movimiento está elaborado en los compases de 4/4 y 3/4 que siempre se alternan entre sí, en este espacio están ordenados una serie de acentos que son una constante durante el transcurso de este movimiento



Figura 65. Acentos que se repiten constantemente.

Estos acentos son los que generan el movimiento de todo el material utilizado en este movimiento

Análisis armónico

En lo que se refiere al plano armónico, casi en su totalidad esta trabajado en base de la escala egipcia con centro tonal en la nota C, a excepción de dos



fragmentos, el primero desde el compás 89 hasta el 104, y el segundo desde el compás 113 hasta el compás 123. Estos fragmentos no son polimodales como en el caso del primer y segundo movimiento de esta obra, lo que si encontraremos en estos son modulaciones breves a otros centros tonales.

A continuación en el siguiente grafico se muestra el fragmento comprendido entre los compases 89 al 104 y cada uno de los centros tonales a los que modula.

The figure displays three systems of musical staves, each representing a different key signature. The first system, labeled 'Bb', covers measures 89 to 104. The second system, labeled 'Bb', covers measures 95 to 104. The third system, labeled 'Eb', covers measures 101 to 104. Each system includes staves for Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, and Oboe 3. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*). Red curved lines are drawn over the staves, likely indicating specific melodic or harmonic paths. The key signature changes from Bb to C in the first system, from Bb to Eb in the second, and from Eb to C in the third.

Figura 66. Cambio de centros tonales.



Ahora veremos el fragmento comprendido entre los compases 113 al 123, indicando de la misma manera que el gráfico anterior cada uno de los centros tonales a los que se modula.

The image displays three systems of musical staves, each containing five parts: Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe 1, and Oboe 2. The first system starts at measure 113 and ends at measure 116, with a bracket labeled 'Bb' above it. The second system starts at measure 117 and ends at measure 120, with a bracket labeled 'C' above it. The third system starts at measure 121 and ends at measure 123, with brackets labeled 'Bb', 'C', 'Bb', 'Ab', and 'E7' above it. The musical notation includes various notes, rests, and dynamic markings, with red circles highlighting specific notes in the Oboe 2 part.

Figura 67. Cambios de centros tonales.

Como observamos en el gráfico anterior, solo se trata de pequeños cambios de centro tonal, pero si realizamos una visión vertical de este fragmento veremos que se utiliza un solo modo a la vez y no varios modos al mismo tiempo como era el caso de los movimientos anteriores, por lo que el concepto de polimodal no es aplicable en este contexto.



El contrapunto es un elemento muy utilizado, entre los recursos usados para este fin contrapuntístico están los pedales, en especial el “pedal rítmico”³⁰ y el “pedal figurativo”³¹ (Figuerola, 2012), aunque podríamos pensar que se trata de recursos lineales, pero al utilizarlos en forma simultánea estos recursos se tornan armónicos, pero por ahora solo abordaremos lo referente al pedal rítmico y lo que concierne al pedal figurativo lo dejaremos para profundizar más adelante cuando abordemos el análisis melódico.

En el compás 9 podemos encontrar que los oboes y clarinetes realizan un pedal rítmico que es el motivo generador de movimiento en este tercer movimiento, este pedal está diseñado a lo largo de 2 compases, los mismos que se repiten 4 veces consecutivas hasta el compás 16 que es donde termina esta sección. Este pedal se encuentra armonizado a 2 voces duplicadas, estas voces se encuentran a una distancia de una segunda mayor. Este bloque se complementa con la continuidad armónica a cargo de los cornos 1-2-3-4, el violín 1-2, la viola y el violonchelo y también está relacionado directamente con los acentos que lo ejecutan la tuba y el contrabajo, llevando siempre el primer grado de la escala. La continuidad armónica está elaborada a lo largo de 4 compases que se repiten y tienen como característica que comienzan con un acorde en bloque cerrado y a lo largo de los 4 compases se abren de a poco.

³⁰ Se entiende como pedal rítmico aquel diseño característico que se repite de manera continuada creando una sensación de estatismo obstinado.

³¹ Se entiende por pedal figurativo al conjunto de valores y alturas que conforman una unidad melódica definida y que se repite como figuración y llega a ser característico.



Figura 68. Continuidad armónica y acentos

En el compás 17 hasta el 24 sucede la exposición del tema A, en esta parte los cornos pasan a desempeñar junto a los trombones y las trompetas 2 y 3 el papel que los oboes y clarinetes venían realizando en los 8 compases anteriores.

Figura 69. Acentos en la familia de viento metal.



En el compás 25 hasta el compás 60, el papel armónico lo pasan a desempeñar las cuerdas frotadas mediante el uso de acordes en posición abierta, estos acordes son apoyados permanentemente con acentos que lleva el contrabajo en el primer grado de la escala.



Figura 70. Continuidad armónica de las cuerdas frotadas acompañadas de acentos que realiza el contrabajo.

Sobre este fragmento de las cuerdas, los cornos y las flautas se turnan para reforzar esta continuidad, los cornos lo hacen del compás 25 al 36 y del 45 al 60, mientras que las flautas lo hace del compás 37 al 45.

También encontramos en el compás 30 al 36 y del 46 al 52 una serie de acentos ejecutados en bloque por los trompetas y trombones.



Figura 71. Acentos ejecutados por la familia de viento metal.



Seguidamente se inicia una recapitulación exacta del compás 9 hasta el compás 34, y luego de esto en el compás 89 al 104 encontramos el primer fragmento moduladorio que indicamos anteriormente. Se mantiene el pedal rítmico manejado en bloque con los clarinetes a una distancia de segunda mayor con las modulaciones correspondientes, acompañados por la continuidad armónica que viene desde antes a cargo de los cornos y las cuerdas frotadas y los mismos acentos que lo ejecutaron en el fragmento anterior las trompetas y trombones.

Luego del fragmento moduladorio anterior, ahora en el compás 105 hasta el compás 112 se recapitula de una manera exacta el tema A expuesto a partir del compás 9.

Seguidamente nos encontramos en el compás 113 hasta el compás 119 con el segundo fragmento modulante, en donde se mantiene de igual manera que el fragmento moduladorio anterior (compás 89 hasta el 104) el pedal rítmico con los clarinetes, la continuidad armónica ejecutado por los cornos y las cuerdas frotadas y los acentos a cargo de las trompetas y trombones.

Para terminar este movimiento, nos encontramos con una coda a partir del compás 124, aquí se manejan 2 centros tonales, C y Bb. Podemos encontrar en este fragmento melodías armonizadas a 2, 3, 4 y en los compases finales hasta 5 voces.



Figura 72. Coda para concluir el segundo movimiento.

Análisis melódico

En el inicio de este movimiento, luego de los 4 compases de percusión, hace su aparición un pedal melódico (ostinato) a cargo de los fagots que dura hasta el compás 16 elaborado en base al centro tonal de C



Figura 73. Ostinato en los fagots.

En el compás # 17 hace su aparición el primer tema interpretado por el píccolo, las flautas, los oboes, el violín 1 y la trompeta; y junto con ello sucede una serie de voces en los clarinetes, fagot y la viola, que forman un contrapunto. Esto termina en el compás 24.



Figura 74. Tema A y contrapunto.

En el compás 25 aparece nuevamente el pedal melódico en los fagots, que se mantiene hasta el compás 60. Sobre este pedal se suma en el compás 29 el tema B a cargo de los oboes y tiene una duración de 8 compases.





Figura 75. Tema B.

El tema B también hace su aparición en el compás 45 hasta el compás 52, luego en el compás 61 se inicia una recapitulación exacta del compás 9 hasta el compás 34.

En el compás 89 aparece nuevamente a lo largo de 4 compases el tema B, pero en este caso tiene su centro tonal en Bb.



Figura 76. Tema B con centro tonal en Bb.

Del 93 al 96 el tema B se lo expone con el centro tonal en C nuevamente. Luego a partir del compás 97 otra vez se modula hacia Bb y en el compás 101 se lo expone con el centro tonal en D.

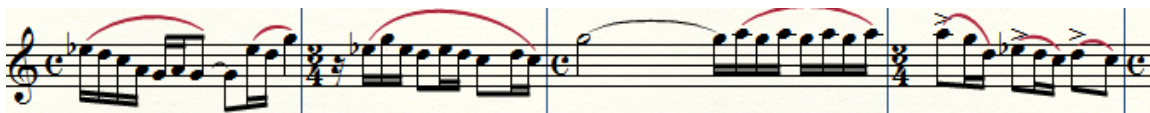


Figura 77. Tema expuesto con centro tonal en D.

Seguidamente, desde el compás 105 hasta el compás 112, se recapitula el tema A y a partir del compás 113 hasta el compás 123 vuelve a un fragmento modulatorio en donde el tema B se lo expone con el centro tonal en Bb y C



Luego en el compás 124 hasta el 129 tenemos un fragmento contrapuntístico que se lo desarrolla en el centro tonal de C y Bb, esto está a cargo de las cuerdas frotadas.

Figura 78. Fragmento contrapuntístico y polimodal en las cuerdas frotadas.

En el compás 130 hace su aparición una nueva melodía ejecutada por el violín1 en el registro grave, esta melodía está compuesta por intervalos cortos y es armonizada por el violín 2 y la viola en bloque cerrado, el chelo y contrabajo se unen en el compás 134 llevando una voz que se contrapone a lo anteriormente descrito. Este fragmento llega a su fin en el compás 137.



Figura 79. Melodía con intervallos cortos y armonizados por acordes en bloque cerrado y forma un contrapunto con el chelo y el contrabajo.

Los siguientes 4 compases no son más que un desarrollo de los 8 compases anteriores.



Figura 80. Desarrollos de los 4 compases que le anteceden.

Este movimiento termina con una melodía creada con 3 sonidos: F, Db y G, y está a cargo del violín 1 y armonizada en bloque por el resto de la familia de las cuerdas frotadas. Esto sucede en el compás 142 hasta el compás 147 finalizando de esta manera el tercer movimiento.

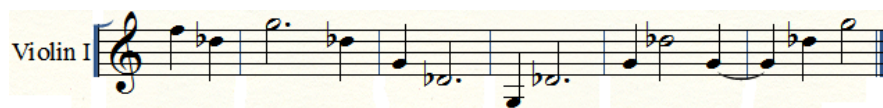


Figura 81. Melodía en base a tres sonidos.

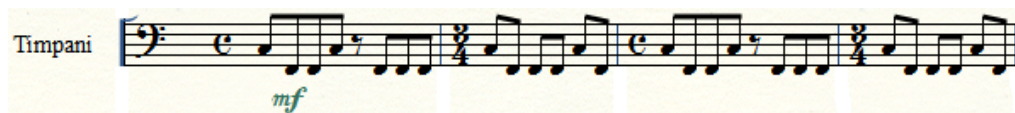
Análisis tímbrico

El timbre de los timbales juega una papel protagónico en este movimiento, en ocasiones lo encontraremos solo y en otras combinado con otros instrumentos ya sea de percusión o no.



Ahora veremos los 2 patrones que el timbal realiza durante todo este movimiento; el mismo que está relacionado con todo el material utilizado.

1)



2)

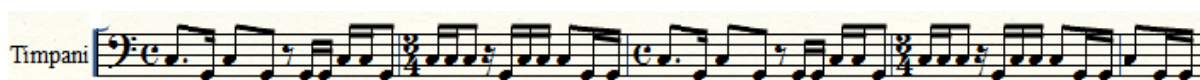


Figura 82. Patrones del timbal utilizado durante todo el tercer movimiento.

Ahora veremos como el patrón #1 liderado por los timbales es reforzada por algunos instrumentos de distintas familias, mediante lo cual se logra un empaste sonoro (mezclas tímbricas) que funciona bastante bien.

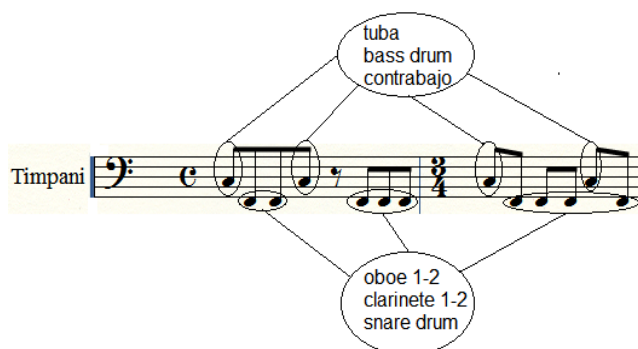


Figura 82. Patrón #1 de los timbales reforzado por varios instrumentos.

El patrón # 2 de los timbales es duplicado de forma idéntica por los fagots, tuba, chelo y contrabajo, con lo que se logra una combinación tímbrica de todos los instrumentos melódicos con registro grave. Además este patrón es apoyado en los acentos por los cornos y los trombones como se indica a continuación.

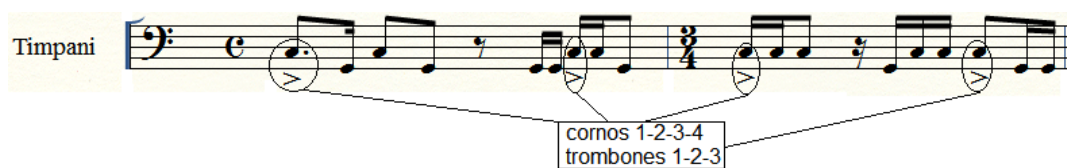


Figura 83. Patrón 2 de los timbales reforzada por carios instrumentos.

El tema A se lo presenta siempre en el píccolo, flauta 1-2 y oboe 1-2 a una distancia de octavas, el píccolo lo realiza en un registro muy agudo, las flautas 1-2 y el violín 1 hacen una octava abajo que el píccolo en un registro agudo y los oboes 1-2 lo hacen en una octava debajo de las flautas 1-2 en un registro medio.

Figura 84. Tema A y la manera en que siempre se lo presenta.

Como pudimos observar, es un bloque que suena muy compacto por tratarse de que la mayoría de estos instrumentos pertenecen a la misma familia excepto el violín y la trompeta que fueron introducidos para que produzca un efecto tímbrico al mezclarse con los instrumentos de viento madera.



La exposición del tema B en el compás 29 está a cargo de los oboes que lo hacen al unísono, lo que tímbricamente no representa nada novedoso, pero en la exposición del tema B en el compás 45 existe una combinación tímbrica entre las flautas y los oboes, el Pícolo lleva la primera voz en un registro agudo, la primera flauta lleva la segunda voz también en un registro agudo y es duplicado en la octava baja por el oboe 2 y la tercera voz la lleva la flauta 2 en un registro medio y es duplicado al unísono por la oboe 1.

Figura 85. Exposición del tema B con una mezcla interválica y tímbrica.

La continuidad armónica siempre está liderada por las cuerdas pero en ocasiones vamos a encontrar que está reforzada por las flautas o por los cornos.



Figure 86 displays two musical staves illustrating the harmonic continuation in a movement. The left staff, titled "Cuerdas con flautas" (Strings with flutes), shows the Piccolo, Flute 1, Flute 2, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The right staff, titled "Cuerdas con cuernos" (Strings with horns), shows the Horn in F 1-2, Horn in F, Horn in F 3-4, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Both staves show the continuation of the harmonic material across the instruments.

Figura 86. Forma en que se presenta la continuación armónica en este movimiento.

El material tímbrico resaltado anteriormente, es lo más significativo en este movimiento, este material se repite en varias partes en el transcurso de este movimiento.



Capítulo V

Cuarto movimiento

Análisis morfológico y rítmico

Este movimiento se encuentra conformado por un solo tema, acompañado de otros elementos que permiten el desarrollo de la obra como patrones melódicos, rítmicos, pedales, etc.

Ahora veremos el tema A de este movimiento, el mismo que tiene un inicio tético y un final femenino.



Figura 87. Tema A.

Además del tema principal también encontraremos 2 pequeños temas, el primero nos servirá como una introducción para anunciar el tema principal, y el segundo para anunciarnos el final.

A continuación se aborda un pequeño tema que tiene como objetivo el anunciar la aparición del tema principal. Este tema está diseñado a lo largo de 3 compases y tiene un comienzo tético y un *final masculino*³².



Figura 89. Diseño melódico para anunciar el tema principal.

³² Es el que termina en el tiempo fuerte del último compás. (Bardina, Músico universal, 2009)



Ahora abordare el tema que nos anuncia el final de este movimiento y de toda la obra, aunque en el gráfico que está a continuación solo se indica la primera voz de este pequeño fragmento, pero en realidad se trata de un bloque en el cual participa toda la orquesta. Además observaremos que este tema tiene un inicio anacrúsico y un final femenino.

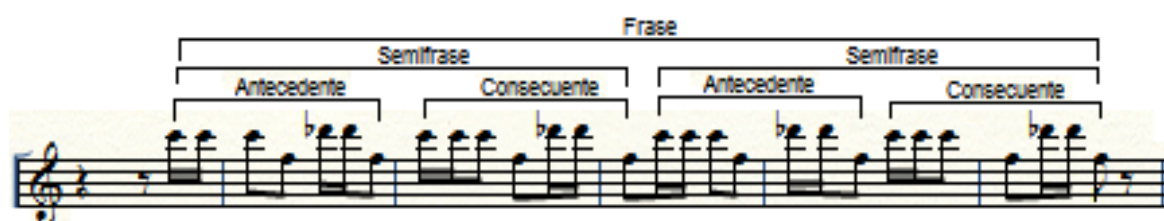


Figura 90. Diseño melódico que anuncia el final del movimiento y de la obra.

Ahora mediante el siguiente cuadro se indicará la parte formal de este movimiento.

	INTRODUCCIÓN				INTRODUCCIÓN AL TEMA A				A
COMPÁS	1-8	9-16	17-24	25-32	33-36	37-40	41-44	45-48	49-52
VIENTO MADERA									Flautas 1-2, oboes 1-2 (tema A)
	Fagot 1-2 (pedal figurativo 1)								
VIENTO METAL									
	Cornos (acentos)								Cornos (acentos)
	Trompetas 1-2-3 (patrón melódico)								
	Trombones 1-2-3 (acentos)								
	Tuba (acentos)								
PERCUSIÓN	Percusión (Patrón rítmico 1)								
CUERDA FROTADA									
	Violín 1-2, viola (notas largas en tremolo)								Violín 1-2, viola (acentos)
	Chelo y contrabajo (duplican al timbal)								



		A1			DESARROLLO		
COMPÁS		53-56	57-60	61-68	69-76	77-96	97-100
VIENTO MADERA		Pícolo (acentos)		Pícolo (acentos)	Flautas, oboes, clarinetes (acentos)		
		Flautas 1-2, oboes 1-2 (tema A)					
		Clarinetes (acentos)					
		Fagot 1-2 (pedal figurativo 1)					Fagot 1-2 (pedal figurativo 1)
VIENTO METAL		Cornos (acentos)					
		Trompetas (acentos)			Trompetas (acentos)		
		Trombones 1-2-3 (acentos)					
		Tuba (acentos)					Tuba (acentos)
PERCUSIÓN		Percusión (Patrón rítmico 1)				Solo de percusión	Percusión (Patrón rítmico 1)
CUERDA FROTADA		Violín 1-2, viola (acentos)					Violín 1-2, viola (acentos)
		Chelo y contrabajo (duplican al timbal)					Chelo y contrabajo (duplican al timbal)

		DESARROLLO			INTRODUCCIÓN AL TEMA A			A2
COMPÁS		101-108	109-112	113-116	117-120	121-124	125-128	129-132
VIENTO MADERA								Flautas 1-2, oboes 1-2 (tema A)
			Fagot 1-2 (pedal figurativo 1)		Fagot 1-2 (pedal figurativo 1)			
VIENTO METAL					Cornos (acentos)			Cornos (acentos)
					Trompetas 1-2-3 (patrón melódico)			
					Trombones 1-2-3 (acentos)			
					Tuba (acentos)			
PERCUSIÓN	Solo de percusión		Percusión (Patrón rítmico 1)	Solo de percusión	Percusión (Patrón rítmico 1)			
CUERDA FROTADA			Violín 1-2, viola (acentos)		Violín 1-2, viola (acentos)			
			Chelo y contrabajo (duplican al timbal)		Chelo y contrabajo (duplican al timbal)			

		A2			PUENTE	DESARROLLO	
COMPÁS		133-136	137-140	141-148	149-153	154	155-156
VIENTO MADERA		Pícolo (acentos)		Pícolo (acentos)			
		Flautas 1-2, oboes 1-2 (tema A)			Flautas (tema del puente)		
		Clarinetes (acentos)			Oboes (acentos)		
					Clarinetes (tema del puente)		
VIENTO METAL		Cornos (acentos)					
		Trompetas (acentos)					
		Trombones 1-2-3 (acentos)		Trompetas (acentos)			
		Tuba (acentos)					
PERCUSIÓN		Percusión (Patrón rítmico 1)					Solo de timbales
CUERDA FROTADA		Violín 1-2, viola (acentos)			Continuidad armónica		
		Chelo y contrabajo (duplican al timbal)					



	DESARROLLO					
COMPÁS	157	158-159	160-162	163-165	166-177	178-181
VIENTO MADERA	TUTTI		TUTTI		Flautas, oboes, clarinetes (acentos)	
					Fagot 1-2 (pedal figurativo 1)	
VIENTO METAL					(Acentos)	
PERCUSIÓN		Solo de timbales		Solo de timbales	Patrón rítmico 1	Solo de timbales
CUERDA FROTADA					Violín 1-2, viola (acentos) Chelo y contrabajo (duplican al timbal)	

	INTRODUCCIÓN AL TEMA A	A3		CODA				
COMPÁS	182-185	186-189	190-197	198-205	206-212	213-218	219-226	
VIENTO MADERA			Pícolo (acentos)	Flautas, oboes, clarinetes (acentos)		Tutti en base al solo de los timbales		
		Flautas 1-2, oboes 1-2 (tema A)						
		Clarinetes (tema del puente)						
	Fagot 1-2 (pedal figurativo 1)							
VIENTO METAL		Cornos (acentos)					Tutti en base al solo de los timbales	
	Trompetas 1-2-3 (patrón melódico)		Trompetas (acentos)					
	Trombones 1-2-3 (acentos)							
	Tuba (acentos)							
PERCUSIÓN	Percusión (Patrón rítmico 1)				Solo de timbales			Solo de timbales
CUERDA FROTADA	Violín 1-2, viola (acentos)					Tutti en base al solo de los timbales		
	Che y contrabajo (duplican al timbal)							

COMPÁS	227-230
VIENTO MADERA	Tutti final
VIENTO METAL	
PERCUSIÓN	
CUERDA FROTADA	

Pasando ahora al plano rítmico comenzaré indicando que este movimiento está elaborado en un compás de 2/4 y a una velocidad rápida perteneciente a un allegro.

Todo este movimiento responde en base a un patrón rítmico elaborado a lo largo de 4 compases y es impuesto desde un principio por los timbales. Este patrón es el que genera el movimiento, podremos encontrar instrumentos que doblan este

diseño de forma rígida y otros que resaltan únicamente los acentos de este patrón, el cual mostraremos en el siguiente gráfico.



Figura 91. Elemento generador de movimiento.

Los instrumentos que generalmente doblan al timbal son aquellos instrumentos de registro grave de cada familia como los fagots, el chelo y contrabajo, a excepción de la tuba ya que ella realiza un refuerzo de los acentos, pero en los fagots existe una división, mientras el segundo fagot lleva la duplicación del timbal, el primer fagot lleva una figura bastante parecida pero realiza en forma de pedal figurativo.



Figura 92. Contrapunto entre los fagots.

La métrica a diferencia de los movimientos anteriores es muy estable, puesto que no realiza cambios de compases intercalados como se lo hacía anteriormente, con lo que se trata de indicar el triunfo de lo positivo sobre lo negativo que anteriormente se representaba, aunque no se pueda percibir un ambiente totalmente heroico pero el haber llegado a un punto de estabilidad representa un éxito ante el ambiente caótico que reinaba anteriormente.

Análisis melódico

Comenzaré este análisis recalando que en este movimiento existe solamente 1 tema principal y 2 temas pequeños que son notorios, el resto del material se



identifica más con lo armónico y rítmico, sin embargo el fagot 1 a más de desempeñar un papel rítmico, también ejecuta pequeños diseños melódicos en forma de pedal figurativo.

A continuación se muestra estos pequeños diseños melódicos que lo ejecuta el fagot.



Figura 93. Diseños melódicos del fagot 1 dentro del cuarto movimiento.

Como podemos observar, estos pequeños diseños melódicos ejecutados por el fagot se basan en un patrón rítmico exacto y sobre eso se realiza la combinación de sonidos, esta combinación está compuesta por intervalos de cuarta y quinta.

Ahora para seguir, primero visualicemos la pequeña melodía que nos va a servir siempre de anuncio para el tema principal.



Figura 94. Tema que anuncia el tema principal.

Este diseño melódico de cuatro compases está compuesto por intervalos cortos como son los de segunda y los de tercera utilizados en forma de escala de cuatro sonidos, primero ascendente y luego descendente, y cada dos compases utiliza una



sincopa desde la fracción débil del segundo tiempo, ligada a una negra ubicada en el primer tiempo del siguiente compás a modo de anticipación.

Siguiendo en orden de aparición temática pasaremos a analizar el tema principal de este movimiento, que tiene una gran combinación de intervalos que cambian de dirección con mucha frecuencia.

En el siguiente gráfico podremos apreciar el diseño de este tema.

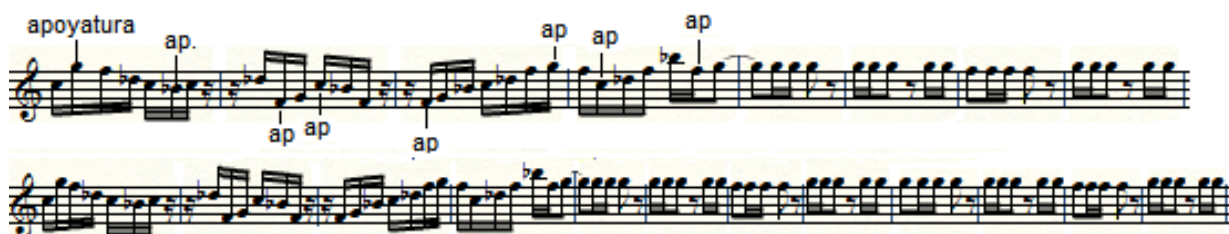


Figura 95. Diseño melódico del tema principal del cuarto movimiento.

Se trata de 8 compases repetidos y al final se realiza un alargamiento que es la repetición de los últimos cuatro compases. Como se dijo anteriormente, es una melodía que cambia de dirección con mucha frecuencia, cada vez que cambia de dirección lo hace mediante una apoyatura, y como sucede en toda la obra, no se hace uso de notas extrañas a la escala impuesta.

A continuación analizaremos la melodía que nos anuncia el final del movimiento y de la obra, se trata de una pequeña melodía basada en un motivo rítmico que impone con anterioridad los timbales. Este motivo abarca un tiempo y medio y en base a esto se desarrolla dos motivos parecidos en su figuración pero con combinaciones de notas distintas utilizando para ello intervalos de quinta justa y de sexta menor. Esto se repite 4 veces a lo largo de 5 compases.



Figura 96. Desarrollo motivico de la melodía que nos anuncia el final del movimiento y de la obra.

Análisis armónico

Comencemos el análisis armónico de este último movimiento mencionando que la escala en que se trabaja tanto lo melódico como lo armónico es la escala egipcia con su centro tonal en unos fragmentos en C y otros en F, aunque encontraremos pequeñas inflexiones de otros modos pero estos son muy breves.

Los acordes se forman en combinaciones entre los sonidos de la escala y se evita el uso de más de una tercera simultánea, además en el transcurso de este movimiento se da siempre una mezcla en la utilización de acordes en disposición abierta y cerrada.

Ahora visualizaremos por medio de un gráfico como se trabaja armónicamente en un fragmento de la familia de viento metal como y la relación que existe entre el timbal y los acentos que siempre son reforzados por varios instrumentos.



Figura 97. Relación entre la armonía de los instrumentos que llevan los acentos con el diseño rítmico del timbal.

En la familia de cuerda frotada y en la de viento madera se trabaja de una manera similar como acabamos de presenciar en el gráfico anterior.

Este movimiento como ya lo dijimos anteriormente está compuesto por un tema principal, pero también existen dos pequeños temas que cumplen funciones específicas que también ya lo indicamos.

El pequeño tema que a continuación indicamos en el siguiente gráfico está diseñado con el fin de anunciar la aparición del tema principal, este se encuentra armonizado a dos voces por las trompetas, para ello los movimientos armónicos que se utilizan son el oblicuo en combinación con el movimiento directo. Su sonoridad no es disonante, el intervalo más tensionante es la segunda mayor, pero se la maneja de una manera correcta, resolviendo la voz superior a grado conjunto en forma



ascendente y la voz inferior se mantiene (movimiento oblicuo). Otros intervallos armónicos de este fragmento son la tercera mayor y menor y la cuarta justa que se lo maneja dentro del contexto del movimiento oblicuo por lo que funciona bastante bien.



Figura 98. Movimiento armónico de la melodía que anuncia el tema principal.

Ahora vamos a analizar armónicamente al tema principal de este movimiento. Primero presentaremos en el siguiente cuadro el tema y luego procederemos a la explicación respectiva.

Figura 99. Armonización del tema principal.



Los primeros 5 compases de este tema se lo armoniza a 2 voces, cada voz es doblada a la octava y se trabaja en un modo distinto cada voz, es decir que se trata de un fragmento polimodal. La primera voz es ejecutada por la flauta 1 y doblada en la octava por el oboe 1, la segunda voz lo lleva la flauta 2 y doblado por el oboe dos, en cambio en los últimos 7 compases de este tema; la primera voz deja de ser doblada y en vez de esto surge una tercera voz a cargo del oboe 1. En estos compases el tratamiento polimodal se mantiene pero no es notorio ya que las voces que se manejan son comunes tanto en el modo de C como de F

A continuación visualizaremos el tema que anuncia el final y la manera en que se encuentra armonizada.



Piccolo

Flute 1
Flute

Flute 2

Oboe 1
Oboe

Oboe 2

Clarinet in B-1
Clarinet in B-

Clarinet in B-2

Bassoon 1
Bassoon

Bassoon 2

Horn in F 1
Horn in F

Horn in F 2-3

Trumpet in B-1
Trumpet in B-

Trumpet in B-2-3

Trombone 1
Trombone

Trombone 2-3

Tuba

Violin I
Violin

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Figura 100. Armonización de la melodía que anuncia el final del movimiento y de la obra.

Se trata de todo un bloque armónico en donde participa todos los instrumentos de la orquesta. No existe ningún sistema estricto para la armonización de este fragmento a más de que los sonidos que armoniza este tema pertenezcan a la escala en el modo de C. Cabe señalar que se para armonizar cada nota de la melodía se utiliza todos los 5 sonidos de las escala.



Ahora, los 4 compases finales que se indican a continuación se lo armoniza de la misma forma que el fragmento anterior, utilizando todas las notas de la escala lo que marca un final muy imponente.

Figura 101. Final armonizado con todas las 5 notas de las escala.



Análisis tímbrico

El primer empaste sonoro es el que se forma de la mezcla de los instrumentos con registro grave como son el fagot, la tuba, los timbales, el violonchelo y el contrabajo.



Figura 102. Empaste sonoro con varios instrumentos en el registro grave.

Como podemos apreciar existen cuatro instrumentos que se mezclan entre sí, estos son el fagot 2, los timbales, el violonchelo y el contrabajo, en cambio la tuba solo se mezcla sonoramente con estos instrumentos en los acentos, y el fagot 1 a más de llevar sonidos diferentes excepto en los acentos, también cumple una papel contrapuntístico en el tercer y cuarto compás de este fragmento.

Otra sonoridad que vale la pena resaltar es el doblaje que realizan los oboes en la octava baja a las flautas durante la ejecución del tema principal, el primer oboe dobla a la flauta 1 y el segundo oboe dobla a la flauta 2.



Figura 103. Doblaje que realizan los oboes a la octava con relación a las flautas.



Esta combinación se funciona bastante bien debido a que se trabaja dentro de una tesitura en donde tanto los oboes como las flautas tienen mucha presencia. Es una mezcla interesante ya que se mezcla lo brillante de las flautas en el registro agudo con el sonido nasal que tiene el oboe.

Ahora vamos a abordar la sonoridad que se produce cuando toda la orquesta o parte de ella refuerzan los acentos del patrón que lleva los timbales como se indica en el siguiente gráfico.



The image displays a page from a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written in 2/4 time and includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The instruments listed on the left side of the page are: Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in Bb 1, Clarinet in Bb 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Horn in F 1, Horn in F 2-3, Trumpet in Bb 1, Trumpet in Bb 2-3, Trombone 1, Trombone 2-3, Tuba, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The score is written in a standard musical notation with staves for each instrument. The page number '108' is visible at the bottom right.

Figura 104. Acentos ejecutados por la orquesta en relación con los timbales.



Cuando en este refuerzo de los acentos lo realiza toda la orquesta la sonoridad es muy intensa puesto que abarca un gran rango de la tesitura orquestal, desde sonidos muy agudos con el píccolo y notas graves como las del contrabajo o la tuba.

En el compás 149 hasta el compás 153 encontramos un empaste sonoro parecido al que abordamos anteriormente en donde los oboes doblaban a las flautas, pero en este caso ahora son los clarinetes los que doblan en la octava baja a las flautas como se indica en el siguiente gráfico.



Figura 105. Doblaje a la octava de los clarinetes en relación con las flautas.

Desde el compás 154 hasta el compás 162 se presenta un gran empaste sonoro en la melodía que se muestra a continuación.



Figura 106. Melodía sobre el que se realiza un empaste sonoro

El fragmento del gráfico anterior está escrito entre la tesitura de Bb4 y G5 aunque en el gráfico solo se lo representa en un pentagrama con el motivo de dar conocer como está estructurado esta melodía, pero en realidad se trata de un Tutti orquestal en donde se dobla en octavas dependiendo de la tesitura de cada instrumento. El instrumento que lleva esta melodía en el registro más grave es el



contrabajo, que ejecuta este fragmento dentro del rango de Bb1 hasta G2 y el que más agudo ejecuta esta melodía es el Pícolo que se encuentra dentro del rango de Bb6 hasta G7. Como podemos darnos cuenta el espectro sonoro en este fragmento es bastante amplio y a eso se suma la variedad tímbrica que existe producto de la suma sonora de los distintos instrumentos que conforman la orquesta.

La percusión juega un papel preponderante en este movimiento, ya que desde el principio impone una sonoridad que es la que le da el carácter a este movimiento. Se trata de un patrón preestablecido que gira en torno al protagonismo de los timbales.

El diseño de la percusión que predomina en este movimiento lo presentamos en el siguiente gráfico.

Figura 108. Combinación sonora de la percusión.

En resumen en este movimiento se maneja mucho la combinación tímbrica, ya sea en forma de empaste sonoro o en bloques orquestales para que con la ayuda de la armonía se pueda lograr sonoridades con mucha tensión.



Conclusión

La composición de una obra siempre va a constituir un reto para el compositor, por el hecho de tratar de obtener un resultado óptimo de en relación con concepción inicial, para esto también es válido echar mano de las ideas que surgen en el camino y aportan al enriquecimiento de la composición. En el caso particular de esta obra resultó un reto el empoderarse de los recursos con que se abordó la construcción de la obra “La última oportunidad”, sobre todo porque se trata de la primera experiencia en la elaboración de una composición con este tipo de material sonoro. El resultado final de esta obra es muy satisfactorio, puesto que mediante la manipulación de este conjunto de recursos utilizados se consiguió una sonoridad acorde con la temática que motivó la creación de esta obra, además la interiorización previa de los recursos permitió que la obra sea muy honesta, que las ideas fluyan con naturalidad y sobre todo que exista un equilibrio entre el sentido musical y la técnica. La manera con que se trabajó esta obra permitió que la obra sea fácil de sustentar mediante un análisis de cada uno de los elementos que conforman esta obra y de esta manera se pudo generar un aporte al repertorio de compositores de esta ciudad y del país.



Bibliografía

- A una voz!* (1 de Marzo de 2013). Obtenido de <http://aunavoz.net>
- Adriana. (2 de diciembre de 2010). *buenas tareas*. Recuperado el 9 de enero de 2011, de buenas tareas: <http://www.buenastareas.com>
- Alberdi Sudupe, J., Taboada , Ó., Castro Dono, C., & Vázquez Ventosos, C. (2006). *Depresión*. Coruña.
- Alvira, J. R. (2011). *teoría.com*. Obtenido de <http://www.teoria.com>
- Ansiedad. Como contrlrlarla. (2002). *Guías de educación sanitaria*, 16.
- Arango Restrepo, S. S. (2009). La estética dela fealdad en Tomás Carasquilla. En *Estudios de la literatura colombiana* (págs. 143-159).
- Barbosa, J. (2004). *Masterland, Armonía Diatónica*. México.
- Bardina, G. (10 de Abril de 2009). *Músico universal*. Obtenido de <http://musicouniversal.blogspot.com>
- Bardina, G. (10 de 4 de 2009). *Músico Universal*. Obtenido de <http://musicouniversal.blogspot.com>
- Blanco, G. P. (27 de mayo de 2009). *famiped*. Recuperado el 27 de enero de 2011, de famiped: <http://www.aepap.org>
- Buenas tareas*. (Diciembre de 2012). Obtenido de <http://www.buenastareas.com>
- Candela, J. M. (s.f.). *Guía para el análisis musical, desde una perspectiva semiótica*. Recuperado el 17 de Julio de 2013, de www.candela.scd.cl
- Cantore, R. (2008). *EL LENGUAJE DE LA MÚSICA. Un método para enseñar y aprender*. Buenos Aires: del signo.
- Chávez, R. A., & Lara, M. (2000). La creatividad y la psicopatplogía. *Salud mental*, 1.
- Cuaderno de música*. (s.f.). Obtenido de <http://musicalico.blogspot.com>
- Definición.de*. (s.f.). Obtenido de <http://definicion.de>
- Efe, n. (16 de octubre de 2007). *abc hoy ecnologia*. Recuperado el 9 de enero de 2011, de abc hoy ecnologia: <http://www.hoytecnologia.com>
- Enciclopedia Universal*. (s.f.). Recuperado el 20 de Septiembre de 2013, de http://enciclopedia_universal.esacademic.com
- epdlp*. (1998 - 2013). Obtenido de <http://www.epdlp.com>
- Errera, E. (1995). *Teoría Musical y Armonía Moderna vol. II*. Barcelona - España: Antoni Bosch editor, S.A.



Figueroa, M. (29 de Mayo de 2012). Composición y análisis de la obra musical "El Rollo".

Flores Alberca, J. (s.f.). *sites.google.com*. Obtenido de <https://sites.google.com/site/basesparaelconocimientomusical/grado>

Galera, T. C. (s.f.). Pensamiento ilustrado de la literatura española.

Gómez Pérez, R. (2012). *Sentido del Sufrimiento*. Ediciones RIALP, S. A.

Gómez, L. E., González, P. M., & Pérez Valero, L. (2005). *COLOR, MÚSICA Y SINESTESIA*. Recuperado el 2 de Diciembre de 2013, de <http://luisegomezcolormusicasinestesia.blogspot.com>

Grüner, C. (1998). *Aula Actual*. Obtenido de <http://www.aulaactual.com>

Guevara Sanin, J. S. (s.f.). *Teoría de la música*.

Guitarristas. (2010 de abril de 2010). Obtenido de <http://www.guitarristas.info>

La voz de Galicia.es. (22 de 8 de 2013). Obtenido de <http://www.lavozdegalicia.es>

Levine, M. (1989). *The Jazz Piano Book*. U.S.A.: Sher Music Co.

López Cano, R. (2007). *Semiótica, semiótica de la música y semiotica cognitivo-enactiva de la música*. Recuperado el 17 de Julio de 2013, de www.lopezcano.net

Marceale. (15 de Junio de 2009). *blogs de la gente*. Obtenido de <http://blogsdelagente.com>

Marciano. (2012). *Yahoo! Respuestas*. Obtenido de <http://es.answers.yahoo.com>

Martinez Molina, T., & García Muñoz, R. (s.f.). *Armonía Musical definición e historia*.

Martínez, F. J. (s.f.). <http://www.google.com.ec>. Obtenido de <http://www.google.com.ec>

Martinez, P. (9 de Junio de 2013). *Programa de educación artistica*. Obtenido de El promotor: <http://promotoreducacionartistica.blogspot.com>

Martinez, P. (s.f.). *Scribd*. Obtenido de <http://es.scribd.com>

Mateu, M. A. (2004-2006). *Armonía práctica volumen 1*. Valencia: Ab Música Ediciones Musicales.

Misari Torpoco, D. E. (s.f.). Mainländer: El suicidio como liberación. *Escritor misterioso*, 3-8.

Moreno fué un pionero de la música nacionalista. (miércoles 15 de Abril de 2010). *Diario El Comercio*.

Música en fakiro.com. (s.f.). Obtenido de Web de Fakiro: <http://musica.fakiro.com>



- Padilla Moreno, M. A. (2006). *El Arte de la Belleza*. Madrid: N. A. Pizarro, 19.
- Persichetti, V. (1985). *Armonía del siglo XX*. Madrid: MADRID (España).
- Renovación educativa. (2010). *Educare*, 18-80.
- Riveo, F. (29 de 4 de 2010). *La música moderna*. Obtenido de <http://francisco-lamusicamoderna.blogspot.com>
- Rodriguez, M., & Rodriguez, M. (2009). *Macroestetica*. Recuperado el 15 de Octubre de 2013, de <http://www.macroestetica.com>
- Romanticos y Abstractos*. (s.f.). Obtenido de Guía didáctica para el profesor: <http://www.march.es/musica/jovenes>
- Ronquillo, U. (s.f.). *Oscrove's weblog*. Obtenido de <http://oscrove.wordpress.com>
- Sans, E. (1999). *Wagner y Schopenhauer*. Editions Universitaires du Sud. Obtenido de <http://www.archivowagner.com>.
- Schopenhauer, A. (s.f.). *El arte de sobrevivir*. Herder.
- Shreeve, C. (1986). *LA DEPRESIÓN sus causas y la forma de vencerla*. Madrid: EDAF.
- The free dictionary*. (s.f.). Recuperado el 24 de Septiembre de 2013, de <http://es.thefreedictionary.com>
- The free dictionary*. (s.f.). Recuperado el 1 de Diciembre de 2013, de <http://es.thefreedictionary.com>
- Todoarmónica*. (s.f.). Obtenido de <http://todoarmonica.org>
- Trellez, P. (s.f.). *Taller de Jazz ESM*.
- Umpiérrez, V. (3 de Septiembre de 2012). *Scribd*. Obtenido de <http://es.scribd.com>
- Viea, E., Colom , F., & Martinez-Arán, A. (2004). *La enfermedad de las emociones. El transtorno bipolar*. Barcelona: Psiquiatria Editores.
- WordReference.com*. (s.f.). Recuperado el 2013 de Diciembre de 2013, de <http://www.wordreference.com>
- youpublisher*. (s.f.). Obtenido de <http://www.youblisher.com>